中国印章

历史与艺术

孙慰祖 著

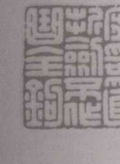














外文出版社
FOREIGN LANGUAGES PRESS

本书是目前第一部全彩图版的大型中国印章史通论性著作，也是一部关于中国印章艺术极具体系性和鲜明个性的专业论著。

本书的选题与学术定位，在一定程

全书共收图片1400余件，其中大量

且多具有断代标准和艺术风格代表作的

可多得的研究资料。

印社副社长、中国印学博物馆馆长　刘　江

本书不仅是当代中国印章研究具有

印章研究视野提供一种丰富、深入且富

全书行文活泼流畅，论述绵密且细

激情。读者在追随作者思想的触角、深

字的愉悦和享受。

——中国美术学院教授、西

的基点之上，以独特视角、新颖观点揭

的基点之上，以独特视角、新颖观点揭

的基点之上，以独特视角、新颖观点揭

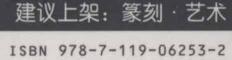
本书的显著特点在于：在全面、系统的基点之上，以独特视角、新颖观点揭示中国印章发展史与艺术风格史，将中国历代印章的发展置于政治制度、文字演变、社会生活的大背景中进行多侧面、多角度、多层次的论述。深入地探究联结于中国印章之中的文字演化、印制递变以及近三千年的社会治乱、政治兴革、经济盛衰、民族冲突与融合、文化风尚变迁等等，解读中国印章的特殊性格，从而阐明何以在其他地区早期印章体系中断、消失之后，中国印章依然独存并沿用、发展至今这一世界文化发展史上的特殊现象。

本书体现了作者大量原创学术结论，也吸纳了当代印学学科的最新成果，为中外深入了解中国印章史提供了一部具有学术前沿性和经典意义的专著。

本书列有玺印、篆刻断代辨伪专篇，为玺印研究者和收藏者提供了鉴真辨伪的方法和依据。

——中国社会科学院研究生院教授、西泠印社副社长、中国篆刻艺术院院长　韩天衡

建议上架：篆刻 · 艺术



ISBN 978-7-119-06253-2



定价：196.00元

中国印章

——历史与艺术

孙慰祖 著





图书在版编目（CIP）数据
中国印章：历史与艺术 / 孙慰祖著.
—北京：外文出版社，2010
ISBN 978-7-119-06253-2
Ⅰ. ①中… Ⅱ. ①孙… Ⅲ. ①印谱-研究-中国
Ⅳ. ①J292.42
中国版本图书馆CIP数据核字(2010)第024249号

策　　划：李振国 屈志仁
　　　　　　廖　频
责任编辑：兰佩瑾 王家胜
装帧设计：元　青 吴　涛等
印刷监制：韩少乙

中国印章——历史与艺术

孙慰祖　著

出版发行：外文出版社
地　　址：中国北京西城区百万庄大街24号　　邮政编码 100037
网　　址：http://www.flp.com.cn
电　　话：(010) 68320579/68996067（总编室）
　　　　　(010) 68995844/68995852（发行部）
　　　　　(010) 68327750/68996164（版权部）

印　　制：恒美印务（广州）有限公司 印刷
经　　销：新华书店 / 外文书店
开　　本：787mm × 1092mm　1/16
印　　张：28.75
字　　数：225千字
装　　别：平装
版　　次：2010年第1版　2010年第1版第1次印刷
书　　号：ISBN 978-7-119-06253-2
定　　价：196.00元　　建议上架：篆刻 艺术

自　序

人们习惯将中国印章视为一种艺术现象，而事实上，我认为它首先是深刻地参与中国社会政治、经济活动的制度之器。这种两重身份使它与其他艺术部类如书法、绘画的研究方法与解析角度很不相同。与其他地区印章发展历史相比，中国印章的特殊性还在于衍生出“篆刻”这样一种与书画结伴而行的文人艺术创作样式。因而，要比较全面地揭示中国印章历史发展的状况，阐释具体作品，都不能仅仅关注它外在的表现，尤其需要探究深层的政治、经济、文化的因素及其自身渊源这条暗线。比较直接的如文字的演化、印制的递变，间接的则联结着近三千年的社会治乱、政治兴革、经济盛衰、民族冲突与融合、文化风尚变迁等等，而只有深入地解读这些信息，才能触摸到中国印章的特殊性格与灵魂，才能找到艺术风格变化的内在动因，也才能阐明何以在其他地区早期印章体系中断、消失之后，中国印章依然独存并沿用、发展至今。

基于这样的思考，我觉得要拿出一本通史性的东西来，就必须改变长期存在的古玺印学领域与篆刻艺术史领域不同的研究方向和两套话语系统的分离状态，以学术的、艺术的线索贯彻始终并且多侧面地解读中国玺印篆刻的历史信息，而这实在不是一项短期内可以比较圆满实现的目标。我在二十多年前曾经写过包涵印章艺术简史的教材，过了十年又应上海人民美术出版社之约写过一本介绍中国印史的通俗小册子，当时最深切的感触是：“我们还不具备比较科学、比较准确、比较充实地论述中国印史的条件”（《宋元私印与文人篆刻的发轫》，载《范曾捐赠宋元古印五十品》1999年）。觉得当务之急是有针对性地先突破若干关键性的认识盲点。因此，这十多年来一直沉湎于长期悬置的几个印史阶段资料的搜集、整理，进行断代研究，寻求与印章与社会生活之间各种的联系，对于其他项目则未有问津之想。

当然，近几十年中印学研究的进展很大。特别是中国玺印早期资料的新

发现，战国玺印的分域，西晋及东晋南北朝官印的断代，隋唐官印体制的来源与特征的阐释，秦汉魏晋封泥文字的分期，唐宋元私印的鉴别，明清印学理论的梳理研究，大多是这十余年来取得的具有填补缺环意义的突破。但尚待解决的问题仍然不少。因此，我依然没有改变当年的看法。

力求简要，但又比较展开，是我对这本书写作格局的一个设定。

我所持的立场是：尽可能全面地体现前人和当代学者的相关研究成果，以尽可能丰富的新资料展示中国印章的深厚内涵；尝试采用新的论述框架，阐发中国印章的学术价值，寻求多侧面地反映印章在中国社会的存在意义与演进动因；遵循客观的逻辑，将古玺印制度性的发展与艺术风格演化的分析评判相互链接，体现印章风格转变与社会政治、人文背景、艺术观念的关联，将文人篆刻的发生发展置于社会环境、文化形态与艺术家生存等多种因素中加以论析，避免“人物—作品”的单一线索和对具体印人及作品技法的过多细琐描述；在贯穿印史、印艺发展演进两条主线的同时，也纳入了收藏、著录、鉴定、创作理论这样一些作为学科内容的印学议题和应用性的内容，以兼顾中外不同的阅读群体。因此，本书所选取的资料，可能与已有的读物颇不相同。我的意图是，在现有的学术条件下，这些努力至少可能使读者在寻求了解和研究中国印史时，多一种阅读角度的选择。

毋庸讳言，本书所表达的主要是笔者的观点。承担这一任务促使笔者重新系统地审视这几十年来个人对一系列问题的思考与结论，例如玺印起源研究的方法与思路，中国玺印的特质，印章使用的社会与群体条件，汉印规范的延续与秦汉印风转折的定点，晋至南北朝印章的风格类分与唐宋文人用印体系的出现，汉、西晋玺印与秦汉魏晋封泥的断代序列，少数民族私印的存在与社会意义，唐、宋、元私印的鉴别以及玺印风格二元发展方向的形成，石章时代开启的历史条件和文人篆刻产生的社会学考察，民国篆刻群体与艺术商品化的关系，以及对近现代篆刻发展的影响等等，都在本书中有所体现。对于一些艺术现象与艺术风格也提出了新的评价。一些观点的形成尽管力求遵循忠实于材料的原则，却并不能完全避免思考的失误。这一点敬请读者鉴别并予以批评。

这是一个时期的产物，也是个人一个阶段的产物。但如前所述，本书也包涵了前贤和时贤的一些研究成果。它的基本方面是经得起验证的。

孙慰祖

绪 论

古代印章世界与中国玺印的特质

目录

第一章 中国玺印的起源与早期发展——先秦

第二章 统一封建王朝的形成与秦汉印制的确立——秦汉

第三章　从因循到恣放
——魏晋南北朝

目

录

第四章

印制鼎革与秩序重建——隋唐五代

第五章　印风格局的多元演化——辽宋夏金元

第六章

古玺印时代的终结——明清

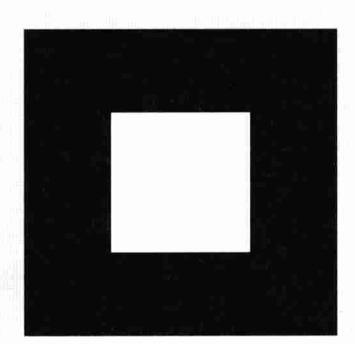
第七章 文人印章艺术的兴盛——明清篆刻流派

目 录

第八章 经典与演绎——近现代篆刻与篆刻家群体

第九章　明清篆刻鉴藏与印章艺术的立体元素

绪论



古代印章世界与中国玺印的特质

印章用作自然人或者机构、官吏的凭信，在古代历史上并非中国特有的现象。美索不达米亚、古埃及和大印度河流域都存在早期使用印章的历史。自商代晚期中国印章的早期形态出现以来，凭信功能特异化方向的发展和印章制度体系发育极为充分，演进和使用一直没有中断。中国印章的另一特点是始终以文字为表义方式。与中国书法艺术形成原理相同，由于文字形态的艺术元素与表义功能结合，衍生出一种独立而具有民族特色的艺术样式。因此，当作为凭信的印章在现实生活逐渐淡出，中国篆刻艺术仍然呈现蓬勃发展的生命力。

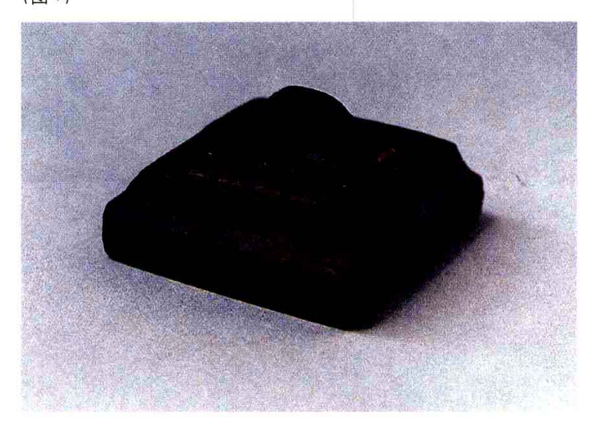
第一节　古代东西方印章概述

印章的出现，是人类社会复杂化过程中的自然结果。现在看来，印章这一器具虽然在形态上似乎微不足道，但却与许多地区的早期文明相随而至，在人与人、人与社会的相互关系中，曾经长期充当着不可或缺的身份认明、信用和职权凭信的角色。它在各地区的发生有着基本相同的机制，但发展的具体形态与方向却有许多不同。因此，要真切地了解和认识中国印章的特色与地位，必须将其置于世界古代印章发生发展的大背景中，在比较中进行考察。

中国印章的定义



战国，"郢粟客玺"，铜，上海博物馆藏（图1）



在涉及古代东西方印章之前，需要说明本书中的"印章"是基于怎样的含义。

中国社会长期约定俗成的"印章"概念，实际上包括两个部分。一是玺印（图1）。在中国，玺印一般指先秦至清代以凭信功能为主的官私印章，故又称作古玺印。而先秦的印章又习惯上称为古玺。二是作为艺术样式的篆刻（图2）。后者更接近"印模"（die），虽然它也可以承担前者的功能，但明清以来演化的趋势却是与凭信日渐远离，成为一种艺术创作。前者在西方"印章"中并不予以单列，后者则超出了西方一般意义上的"印章"（seal）外延。中国的印章包含着这两个具有历史联系与形态的承接，但性质并不相同的部分。

中国古籍中对"印"的释义很明确："执政所持信也"（许慎《说文解字》）；"印，信也"，所以封物为信验也（刘熙《释名》）。"玺"字的初形是一个描述钤用印章方式的象形字，（图3）汉代许慎《说文解字》则根据当时的制度解释为"王者印也"。玺和印虽是一物，但那时已经有了名义上的分工。凭信就是"玺印"的本质属性。但从实物来看，性质并不这样单纯，在玺印作为凭信形态已经相当成熟的春秋战国时代，仍然有印模性质的类型存在，但在传统的认识中，并未将它们排除在"玺印"之外，这是一个似乎逻辑上存在矛盾的现象。在其他地区古代印章的研究中，同样存





晚清，王禔刻“御赐独抱冬心”，九狮钮石章，上海博物馆藏（图2）



朩（玺）（图3）

在这一现象。

西方学术中的“印章”，定义也是清楚的，如《韦氏大词典》对“印章”采用的是外延释义的方式，在根本上与中国古代定义“印”为凭信并无不一致。但个别义项较宽，在中国印章中并不存在；中国印章的某些类型也未能纳入其中。这在外界认识中国印章历史时不免形成某些困难。

印章是一种“社会设用”器物。用固定的印记来代表个人信用或职权，曾经为古代东方的一些区域普遍使用。氏族也可以有共同的标志，某些特殊的族徽也具有标志意义，同时还可有示信的作用。但它与成熟的印章功能尚有距离。完全意义上的凭信印章，是在村落向城市到国家的发展与经济制度变迁的过程中，以血缘关系为基础的社会结构走向复杂的阶层结构以后才出现的。因此，被列入早期印章研究对象的一些器物，可能还处在一种中间状态。

在对原始印章的研究中，印模(die)与印章(seal)往往不易区别。某种或许具有凭信标志功能但还不能被充分证实的器物，西方一些研究报告仍归之于“印章”。而中国的一部分研究者对边界并不明晰的器具，即使其具有与玺印一致的形态，仍然不主张作为印章来看待。由于认识标准的不尽相同，在中外印章起源问题的比较研究中，结论就形成了一些差异。

笔者主张判定印章(seal)时，对一定社会条件已经具备，虽尚未被完全证实用途、合于印章形制的器物，可置于印章形成的早期阶段即“先印章”阶段。因为成熟的印



恰塔勒胡尤克遗址出土的压捺印，公元前6500～前6000年，采自《先秦古玺与西方印章比较研究》（图4）

章属性完全具备之前，事实上存在一个界限模糊、逐步转化的阶段。设定这样的前提，认识中外印章早期现象的标准就比较接近。

因此，笔者对中国玺印也即普适意义的印章，持如下定义：

一种可供抑印出特定文字或图形标记、并且其本身可供验示，以固定地充当凭信为主的器具。

这个定义大致符合中国玺印的实际，在认识其他地区古代印章时也具有较大的可比性。在本书中，论及明代以前的玺印时，“印章”与“玺印”的含义并无不同；而在泛指中国玺印和篆刻时，则“印章”通常是包容两者的广义概念，以与“玺印”有所区别。这是由于中国印章体系还存在“篆刻”这一特殊现象。这些概念出现在一定的语境下，不致于产生歧义。

东西方早期印章体系

印章在亚欧大陆历史上曾经先后普遍使用。根据现有的资料，早期印章的主要发源地仍是诸大河文明形成的区域，即两河流域、尼罗河流域、印度河流域和黄河流域及其周边的地区。因此，古代东方是印章走进人类社会生活的最早地区。由此为起点，印章文化经过西进东迁，在中世纪前后扩散到亚欧大部分地区。在美洲和非洲埃及以外地区则基本上没有早期印章的独立出现。

高拉时代石印及印迹，约公元前3500年，采自《7000 Years of Seals》（图5）

美索不达米亚地区

两河流域中间地区的美索不达米亚，诞生了西亚最早的文明。西亚用印的历史较早，在新石器时代遗址中已发现过印模。安那托利亚（Anatolia）的恰塔勒胡尤克（Satalhuyuk）遗址发掘的小陶器，时代在公元前6500年至公元前6000年，被认为是一种印模（图4）。在美索不达米亚北部的阿尔帕契亚（Arpachiyah）遗址发现了被抑印上图形的泥块遗迹，这些泥块有穿孔，泥块纵轴都显示可以用绳子在上面打结。研究者推论这些抑印有图形的泥块具有护身符性质，并用来表示财产，被视为货物标牌一类的作用。哈苏纳（Hassuna）遗址（公元前5800～前5300年）出土了被称为“模印”或“压捺印”的器具，上面有斜方格纹。到了高拉时代（约公元前3500～前2900年）的印面图案出现了动物与人像（图5）。而在南部，乌鲁克（Uruk）





美索不达米亚南部的早期滚筒印迹，公元前3100～前2900年，采自《7000 Years of Seals》（图6）

时代晚期（公元前3500～前3100年）出现了滚筒印（图6）。乌鲁克古城遗址的神庙区发掘出土大量泥版文书，上面抑有印记（图7）。文书记录的内容主要是与经济相关的契约、收据、信件等，其他则是有关巫术的宗教文书。显然，滚筒印与贸易的迅速发展有关，用于记载与封藏货物，标志物品的所有人，具有明确权属与行为认定的意义。



叙利亚与土耳其边界出土的泥板信简上的印记，采自《7000 Years of Seals》（图7）

这些器物被认为还具有护身符与辟邪符一类的宗教巫术功用。在古巴比伦初王朝时代（公元前2900～前2750年）的墓葬中，出土有墓主佩戴的滚筒印。由于宗教意义、身份证明和后来行政方面的用途介入，美索不达米亚地区使用印章进一步普遍，铭文也在印章中出现，图案构成复杂起来，人物、生活场景组图、鸟兽及多种神像进入主题，雕刻精细，风格比较写实。印章的主要材料则是石质。

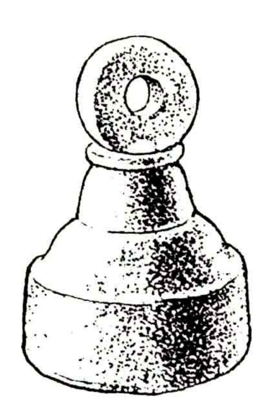
滚筒印在美索不达米亚地区长期延续。历经亚述时代、新巴比伦时代和波斯文化时代仍然使用。（图8）但随着羊皮纸作为书写材料发展起来后，这一地区的滚筒印在亚历山大大帝时渐被平面抑压印所取代。



美索不达米亚中部的滚筒印，约公元前2700年，石，采自《7000 Years of Seals》（图8）

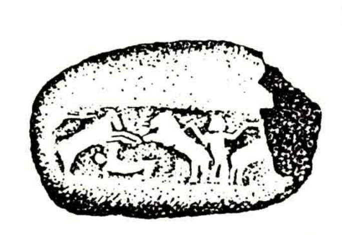
西亚北部和中亚

公元前15世纪到公元前12世纪，赫梯人(Hittite)建成强盛的帝国。起初出现的滚筒印图案来自美索不达米亚风格，其后安托利亚风格的平面抑压印代替了滚筒印。在赫梯王国宫殿的书房遗址中出土了大量泥文书，上面发现刻有动物图案的平面印章的印迹。后期以象形文字铭文为主流，多表示印章持有人的名字，其中也有“幸福”、“长寿”意义的祈福文字。印章主要钤





赫梯王国的印章及印迹，采自《先秦古玺与西方印章比较研究》（图9）



库米斯遗址出土的安息滚筒印封泥，采自《先秦古玺与西方印章比较研究》（图10）

于封泥。在哈图沙什(Hattusha)王宫遗址中出土的封泥中，有的背后留有绳子的痕迹。印章还钤于封泥用来封门，这一习俗在中国古代也同样存在。此期泥版文书上还保留了国王印章的印迹，在对外契约文书上也使用印记。叙利亚拉斯什穆拉(Ras Shamra)遗址出土的哈图希利三世银质王印以及刻有穆尔西里二世像的石印是赫梯印章中最具有特色的作品，其特点是中间为王的形象，周围文字表示赞美之词（图9）。赫梯印章早期以石质为主，后期多为色泽华丽的玛瑙、青金石、紫晶、玉髓等，金属的印章仅占少量的比例。

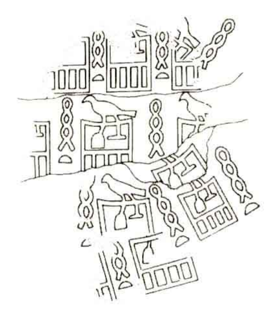
安息和大夏都是波斯帝国的行省，后属亚历山大帝国及塞琉西王国，是中国汉代称之为西域的古国之一。大夏史前时代的安诺(Anan)遗址出土的石、陶制印章，研究者通过与美索不达米亚及安那托利亚出土的印章作比较，认为其时代应在公元前3000年到2500年。这些印章印面是简单的图案，也称“区划花纹”。约在公元前6世纪以后，大夏地区先后出现圆筒印和戒指印。到了希腊时代，本地特色消失。伊朗北部赫卡通皮洛斯(Hecatompylos)（公元前500～前300年）和前苏联南部尼萨（Nisa）遗址（公元前100年～公元200年）出土的封泥（图10），泥上钤有滚筒印或戒指印的印迹是安息人使用印章的证明。尼萨所出土封泥抑印有几何形图案主题，还有各种动物、武士战斗和神的形象，风格受到希腊的影响。

伊朗西南部的伊拉姆人在公元前3000年左右就与苏美尔人有着商贸交往，并建立了以苏萨为中心的都市国家。苏美尔人的印章文化被引入本地。在南土库曼出现的青铜印章，被认为挂在腰间起到护身符的作用，也用来钤于封泥。负责发掘的Sariahidy认为是家族或氏族为单位的集体所有权的标志[1]。阿富汗南部的蒙迪加克(Mundigak)遗址也出土了与土库曼相同的铜印。类似铜印在中国新疆尼雅遗址也发现过，笔者认为其时代尚待进一步研究。

古埃及地区

古埃及在纳卡达时期的王墓中发现了滚筒印章，学者一般认为来源于美索不达米亚。埃及最早的象形文字也出现在滚筒印中。在第一王朝时代（公元前3100～前2890





钤有印迹的古埃及泥块及摹本，约公元前3070年（图11）



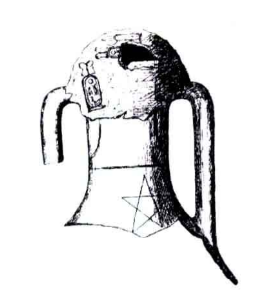
古埃及圣甲虫印章及其印面，骨，约公元前400年，杜维善提供（图12）

年），当地开始制作圆筒形印章，刻有象形文字的占了多数，国王名、爵位及官员职务或私人名字都在此期印章中出现。这些印章同时也具有神明及祈祷福寿一类的语义。由出土封泥证明它具有在存物容器上封缄的功能（图11），而且是法老的印章钤印在陶土上的痕迹。在纸草文书流行以后，滚筒印的钤用受到技术上的限制。在第四王朝至第十王朝（公元前2345～前2040年）平面印章即"钮扣式"印和圣甲虫印（蜣形印）先后起而替之（图12）。圣甲虫印适用于在小型容器上封印，因而大行其道。在底比斯阿蒙赫特普三世（Amenhotep Ⅲ）的王宫遗址中出土的葡萄酒罐，上口有圣甲虫印钤记的封泥，显示葡萄采自埃及西部卡诺普斯地区。纸草文书上封缄印记也有实物遗存。护身符作用仍然是埃及古印的主要功用之一，包括象征某种性质和神力符等，民间宗教的色彩浓厚，故用来作为陪葬之物。私人名字在圣甲虫印上出现较晚，表明它在早期的身份唯一性不像中国玺印那样明确。

埃及滚筒印和圣甲虫印的质料主要是滑石及其他石料，象牙、金属制作的少见。晚期的圣甲虫印开始出现金、银、铜、青金石、红玉髓、水晶等色彩丰富的贵重材质。在此前后，官印作为象征权利授与



古埃及第18王朝金印，公元前1552～前1306年，金，采自《7000 Years of Seals》（图13）



古埃及容器封口上的戒指印记，公元前700年，采自《7000 Years of Seals》（图14）

的特征也明确起来。

圣甲虫印章的流行时代在第七朝代以后，使用时间最为长久，是埃及古代印章的一个显著的特色。中王国后期的埃及逐渐进入了戒指印时代。（图13、图14）

印度河流域

公元前3000年后半叶到公元前2000年，南亚次大陆西北的以印度河流域为中心的文明走向繁荣。这一范围内最早发现类于印章的器物约在公元前3745年至公元前2500年，门底扎特（mundigat）遗址第二、三期文化层中发现了石质、骨质的刻有几何形图案的器物。印度式的印章已发现约2000多枚，这些印章大多出于莫恒卓达罗（Mohenjo-Daro）遗址(图15)。其形态属于平面抑印式，印的质料大多采用滑石，偶有铜质和玛瑙之类，有穿孔。印面以正方形为主，边长多在2～5厘米之间，表现的图案有牛、大象、虎等动物，也有动物与人物相组合的主题，图案的镌刻技法十分精巧。图案上部常刻有一行文字，有官名、氏族、世系、人名或地名。有研究者认为动物所表达的是氏族的族徽或是神像。在印度式古印中，护符功能仍被认为是重要的属性之一。莫恒卓达罗遗址也出土了封泥，表明具有用于贮藏货物的封护功能。

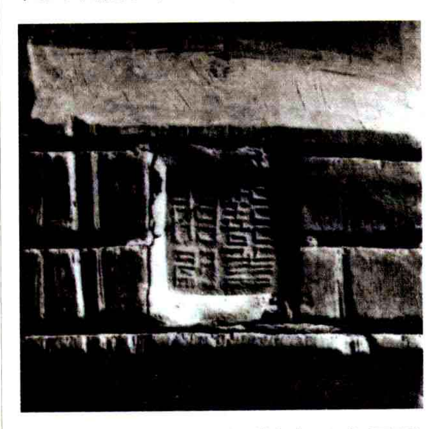




莫恒卓达罗哈拉帕文化时期的平面印章，石，公元前2550～前1900年（图15）

在公元前2300年左右的罗塔尔(Lothal)仓库遗址发掘中，出土了抑有印度文明类型印章的封泥，封泥的背面残留有布纹和扭曲的绳迹，有的还粘有竹子或芦荟的碎片。图案中的印度文字清晰，有学者推测为发货者的名字或背书，或者是为证明质量与产地而抑印的标记。

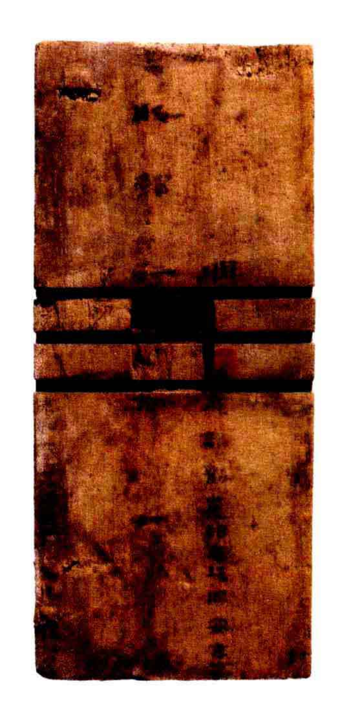
孔雀王朝及以后的贵霜王朝时期，印章文化再度活跃。印章在文书上使用的地位更为突出。在新疆尼雅遗址出土的佉卢文木牍上，出现两类印记。一类是汉字官印，如“鄯善郡尉”，是晋以后鄯善国当地镇守官的印记。一类是钤有贵霜风格或波斯风格的印记。此种宽形木牍的形式与封检方法则源于魏晋时代的制度。（图16、17、18、19）尼



“鄯善郡尉”封泥，采自《西域考古图记》（图16）



新疆尼维出土的封检，采自《丝绸之路宝藏：古交通道旁的信仰、征服与战争》（图17）



湖南长沙市出土的汉封检，采自《长沙走马楼三国吴简·嘉禾吏民田家莂》（图18）

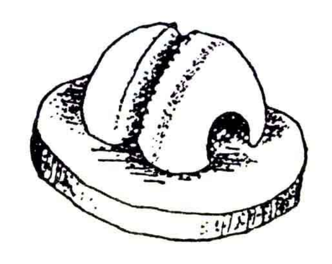


贵霜王朝的印章，公元45～250年，采自《Indian Art—A Concise History》（图19）

雅所出佉卢文木牍普遍属于这一风格，与汉代封检的形态略有不同。又根据印文风格，“鄯善郡尉”封泥不能早到西晋时代，而与十六国至北魏印风最能契合。北魏太平真君六年（445年）曾发兵讨鄯善，三年后拜韩拔为“假节、征西将军、领护西戎校尉、鄯善王以镇之，赋役其人，比之郡县。”（《魏书·西域传》）笔者认为“鄯善郡尉”颁于这一时期是合理的，而此时其上限亦未越出佉卢文字存续的下限。上述印记的发现，是一个有意义的现象，表明尼雅这一丝绸之路的古城不同文化的交流持续存在。

波斯湾地区

1922年在美索不达米亚南部乌尔（Ur）古城遗址中发现的印章，时代在公元前2300年至公元前1800年之间。除了大量的滚筒印以外，还有在美索不达米亚并不曾存在的圆形石质印，钮为半球形，与后来巴林岛古城遗址出土的圆形印章属于同一系列，其中5枚刻有印度式文字。（图20）说明波斯湾地区曾经是美索不达米亚与古印度之间贸易往来的连接地。



巴林岛出土的波斯湾式印章钮式，采自《先秦古玺与西方印章比较研究》（图20）

爱琴海地区

介于亚、欧、非大陆之间的地中海地区，与古代东方文明存在长久的联系，文化艺术受到埃及、美索不达米亚地区的影响。在克里特首都甘底亚附近的米诺斯(Minos)宫殿遗址中出土的大量印章与封泥，年代在公元前2600年至公元前1200年。印章系骨、象牙、滑石、红玉髓、玛瑙等材料制作，钮式则有多种动物形的造型。其形制多样，除了平面抑压式以外，还有滚筒形印章。印章的图案在中期以后以动物题材最为丰富，包括海豚、飞鱼、乌贼等反映海洋文化特性的动物。在各地区早期印章中，米诺



圣甲虫红玉髓金戒指，公元前550～前510年，采自《伊特鲁里亚人的世界》（图21）

斯文明印章种类的多样性显著。所发现的封泥也是用于在壶、箱等容器的绳子上表示货物权属与传递标志。在随后的迈锡尼文明（公元前2000～前1200年）全盛时期，希腊已进入奴隶制社会，成为爱琴海文化的中心，雕刻华美的戒指印也在克里特岛遗址出现，大约与埃及的影响有关。它具有钤封印记的用途，但其中圣甲虫戒指印纯粹作为装饰，而没有埃及那样的宗教意义。印面内容有各种动物及希腊神话中的诸神，材料则以玉髓、玛瑙、水晶等



希腊印章，公元前800～前600年，采自《7000 Years of Seals》（图22）

美石为主。希腊的古典时代（公元前450～前330年），日常的生活图景开始进入戒指图案主题，出现了物主和制作者名字的戒指，其个人特性更为明确。但至今没有发现同时期的钤印封泥。

伊特鲁尼亚人在公元前6世纪后半叶开始使用希腊风格的圣甲虫戒指印章，印面图案是希腊神话以及特洛伊战争中的英雄人物，并刻有作为图案主题的人物名字。（图21、22）公元前3世纪，统一意大利半岛的罗马人由使用铁制的戒指印章开始，直到以金、银、铁质的戒指区别贵族及骑士、平民、奴隶的不同身份，形成森严的等级。镶嵌的印面则有红玉髓等珍稀美石。肖像是古罗马戒指印印章中的基本主题，维纳斯、斯芬克斯、亚历山大帝都曾进入图案。在公元前2世纪左右的罗马人的地窖中，曾经出土近500枚封泥，是罗马时代钤封容器的遗迹。庞贝遗址出土书板上也发现压印痕迹，这些文书的主要

内容是收据，其中有一件在证人的名字处抑有私印，是此期用印方式与功用的重要证明。

在西罗马帝国灭亡后，古代东方一些地区的用印传统一度消弥。中世纪欧洲社会延续罗马的戒指印，并出现了“纹章”的形式（图23）。纹章与印章功能并不一致，但却成为后来欧洲印章形式的雏形，钤用曾经使用封蜡的方式，直到向钤色过渡。当此之时，以署名和手书画押为凭信的方式逐渐流行，早期印章的社会功能，在欧洲渐告终结。



欧洲中世纪圆形银质纹章，银，1215年，采自《7000 Years of Seals》（图23）

中国印章与东亚印系

从公元前1300年商朝迁都于殷后出现的铜玺来看，中国印章早期形态已显示出与以石质为主的其他地区印章体系之间的差异。有不少中国学者推论在此以前还存在陶制的阶段，但目前的资料尚不充分。中国玺印质料系统持续地以青铜为主。从印模或印章的使用方式而言，古代东方其他地区历史上大多存在过两种基本印章形态，即：1，滚筒式；2，垂直抑压式，也称为压捺印。在美索不达米亚北部、西亚北部、古埃及和印度河流域都曾使用。由于中国古代记录文字的材料一般采用兽骨、竹、木简而没有如古埃及等地区使用过泥版材料，圆筒印的形式没有出现。与中国玺印始终以表现文字为主的特点相关的是，印面文字先出现阳刻（朱文），随后在战国时代玺印应用的盛期开始出现阴刻（白文）与阳刻并行，这也与其他地区基本多表现为阴刻不同。（图 24、25）

约在4世纪以后，中国大陆的印章文化随着文字逐步东传，为朝鲜半岛与日本列岛所接纳。朝鲜半岛统一新罗时代制作的印章已有实



汉代白文私印，“杨武私印”（图24）



汉代朱文私印，“巨蔡千万”（图25）



统一新罗时期，"六公祀家之印"，60X62mm（图 26）

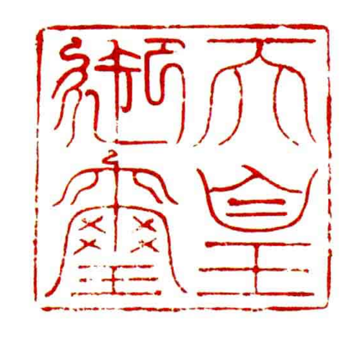
物遗存发现，标志了本土印章体系的出现。印章的文字由汉字逐渐变异，形制也有所演化。（图 26）

日本在奈良时代由于遣唐使的交流活动，隋唐官印制度及其制作风格被引入律令制社会生活之中，成为国家管理活动中的重要工具。官印的制作在奈良、平安时代主要是接受唐代的影响，体制十分严密。随之私印也开始在社会上流行。官私印的使用在日本社会长期保持着稳定的地位。（图 27、28）

朝鲜半岛与日本由于地域上的历史联系及早期文字体系的渊源，中国明清时代兴起的篆刻艺术也先后被两地文化阶层所接受，在取法中国篆刻技法的基础上，当地的艺术家也创造出各自的民族风格。

两河流域、古埃及、印度河流域三个主要印章体系发源地之间，由于商贸与文化联系，产生过程度不同的形态方面的互相影响。但就其起源阶段而言，还没有资料表明它们对中国玺印体系的形成存在传播因素。它们应是独立发生，而后各自对相关地区发生传播与影响，印章文化的发展空间在此过程中进一步扩大。

以中国为起源地的东亚印章与其他几个早期印章体系相比，在共有功能外，又存在不少差异。在美索不达米亚、古埃及、古印度文明时期的印章中，宗教的护符意义在用途与形式上通常都有比较突出的表现，饰物化在一些地区的印章中占有重要的地位。但在中国的古印中，前者仅限于后起的一类道教、佛教专用印，一般的官私印并不具有此种意义。它的凭信专一属性比较明确，而装饰则是基于不转移主要功能基础上的美化，一般并不作为饰物来对待。另外，其自身的示信意义也不同于"徽章"。在中国玺印中，官印作为政治角色特别受到重视，因而承载的功能具体繁复。中国玺印在艺术表现上也与其他地区古印的关注方向明显不同。中国玺印致力于文字的艺术化，从书写、布局到铸刻，都着力在比较抽象的文字结构、线条形式的表现上，涉及图像造型则以写意或夸张风格为主。因此，中国印章的形态与性质始终呈现独立发展的轨迹。



奈良时代，"天皇御玺"，756年，82X84mm（图27）



平安时代，"填"字铜印，10世纪，神奈川县大矶町马场台遗址出土，采自《日本古代印集成》（图 28）

第二节　中国玺印的特质与形态

在世界印章史范畴内，中国玺印的起源虽然可能晚于美索不达米亚、古埃及等若干早期文明发展地区，但它出现以后，向着凭信特异化发展却最为彻底。在世界早期文明的范畴之内，中国玺印属于较早发育成熟的一个体系。

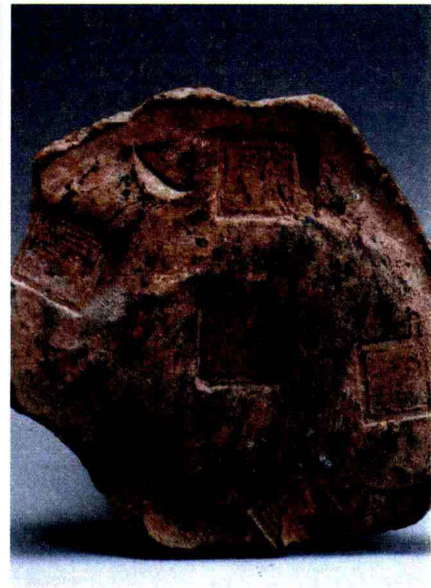
中国玺印的形制体系

中国印章不同于世界其他地区印章体系的特点之一，是从它的早期形态出现以后，使用与演进近3000年，其历史一直没有中断，保持了基本功能与形制规范的长期稳定性。

因此，认识中国玺印，仍然要从形制入手。

中国玺印表现文字或图案，除了直接抑印于陶器等器物，钤用封泥作为凭记是早期用印的基本方法。（图1）因此，由抑压使用的需要出发，中国玺印的基本形制中一直保持着供手捏并可穿系绶带的印





战国，抑有六枚印记的封泥，上海博物馆藏（图1）


鼻钮，铜，战国，上海博物馆藏（图2）


瓦钮，铜，西汉，上海博物馆藏（图3）


桥钮，铜，汉，珍秦斋藏（图4）

钮。这一实用元素，又逐步被赋予审美、寓意、等级标志等意义。官印和私印的形制，在先秦时代已经形成不同的体系。玺印的形制演变，突出表现在印钮的演变上，而印钮的品式及其变化，总体上是体制内的变化。中国古玺印的钮式，可分为战国秦汉印系与隋唐印系两个存在联系的类型。

（一）战国秦汉印系的钮式

基本特征是与印体相适应的小型穿孔式的钮制。在此系统内，钮式随时代推进而有序嬗变。官印制度则对印钮的演化具有引导与限制的作用。这一印系的主要钮式是：

鼻钮

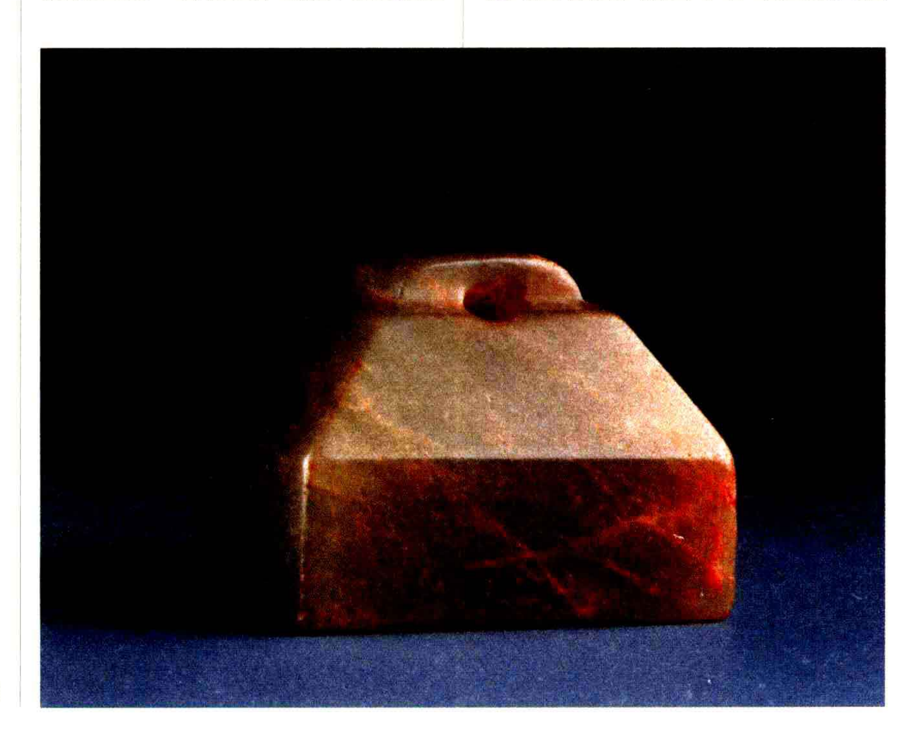
先秦、两汉的官私印通常属于这一钮式，延续至魏晋南北朝。由鼻钮演化而来的是钮形如覆瓦、穿孔较大的一种形式，被后人形象地称为瓦钮。汉魏时期文献中的所谓鼻钮，其实即包含这两种样式。其中钮面跨度较宽的，后人也称之为桥钮。（图2、3、4）

覆斗钮

形如中国古代量具——斗的倒覆形。是战国至汉代玉印的特有钮制。（图5）其形庄重沉稳，可能是因材质特性而对先秦鼻钮作出的简化。

龟钮

在战国时代秦系官印中首先出现。龟腹下有穿孔，是由实用型向寓意装饰型转化的代表性钮式，沿袭历史很长。龟在中国古代被赋予神灵的色彩，因长寿而被视为祥瑞。到了汉代，龙、虎、凤、龟并奉为“四灵”。“天之四灵，以正四方”（《三辅黄图》），分别代表东、南、西、北四方之神。东汉应劭所撰《汉官仪》指出了官印之所以选


覆斗钮，玉，汉，上海博物馆藏（图5）



龟钮，金，西晋，湖南安乡县文物管理所藏（图6）

择龟钮的另一用意：“龟者，阴物，抱甲负文，随时蜇藏，以示臣道，功成而退也。”表明钮式又寄寓约束行为的暗示意义（图6）。龟钮亦是官印的等级标志之一，也是秦汉南北朝时期私印的常见钮式之一。

蛇钮

中国古代神话中龙、蛇同属，曾被认为是吉祥之物。《山海经》中说帝尧、帝喾、帝舜葬于丘山，墓上有委蛇，乃是守卫的灵物。蛇还是古代南方地区一些农耕民族的图腾。《东观汉记·梁冀传》载，东汉时“永昌太守铸黄金蛇献之冀”。在滇国的青铜器中，蛇是常见的主题。蛇钮除了见于秦印，并为汉晋中原朝廷颁给各少数民族官印的特有钮制。（图7）

鱼钮

为秦和西汉南越国官印形式之一。私印中也偶见。流行时间较短。（图8）

驼钮 马钮 羊钮

西汉中期以后，逐步形成了颁给北方各少数民族官印的族属标志，以区别于中原郡国官印。驼钮施用于匈奴、氐、胡、羌等族官印；马钮施于鲜卑、韩等族官印；羊钮见于乌桓官印，在汉、魏、晋时期前后一以贯之，条理不紊。《汉书·匈奴传》记载：匈奴“居于北边，随草畜牧而转移。其畜之所多则马、牛、羊，其奇畜则橐佗、驴、蠃、駃騠、騊駼、驒奚。”可见中原朝廷颁给各民族钮式的定制存在一定的寓意。（图9、10）

螭虎钮

螭虎为汉代帝、后专用钮式。似虎而为龙之属。卫宏《汉旧仪》载：“皇帝六玺，皆白玉螭虎钮”，皇后玉玺与天子同制。这一规范当始于秦。《史记·秦始皇本纪》“集解”引卫宏曰：“秦以前，民皆以金、玉为印，龙虎钮，唯其所好。秦以来，



蛇钮，铜，秦，上海博物馆藏（图7）



鱼钮，铜，秦，上海博物馆藏（图8）


驼钮，银，西晋，上海博物馆藏（图9）


马钮，铜，西晋，上海博物馆藏（图10）


螭虎钮，玉，西汉，西汉南越王博物馆藏（图11）


犬钮，铜，汉，珍秦斋藏（图12）


鸟钮，铜，汉，珍秦斋藏（图13）

天子独以印称玺，又独以玉，群臣莫敢用。"帝、后玺用玉质螭虎钮成为皇权至高无上的象征："所以虎钮，阳类，虎，兽之长，取其威猛以执伏群下也。"（《汉官仪》）可见帝后玺具有显示威权的意义。因此，螭虎的造型是神化的形态，与私印中比较写实的虎钮风格并不相同（图11）。明清时代高级官吏的用印也以虎钮为标志，而此时天子、皇后的玺宝，已经改为更神秘而象征崇高的龙钮造型了。

中国印钮的装饰仍是由审美意识的注入为开端的。先秦两汉是私印钮式衍化最为丰富的时期，多种动物如熊、犬、鼠、鱼、蛇、鸟都进入了钮式主题，社会对于玺印的赏玩情趣于此可见一斑。同时，印钮制作的精微化也反映此期雕塑、铸造工艺的高度发展。（图12、13、14）

先秦至魏晋一些特殊的印形如


犀牛钮，铜，巴蜀，私人收藏（图14）

两面穿带印、五面印、六面印和两套、三套印不断出现，可见玺印作为日常佩用之物，在实用便利性方面的考虑已至殚精竭虑的程度。(图 15、16)

(二) 隋唐印系钮式

隋再度统一南北后，在政治经济制度上实行了一系列重大改革。官印制度与形制亦为之一变。此后，官印主要以官署公印为主干，向着近代官印制度发展，钮式从简，附着于官印的等级标志有所淡化。机构公印不再由官员佩携，个人示信意义基本消失，形制遂向大型把握式过渡。这一印系贯穿了中国封建社会的中后期。隋唐以后官印的主要钮式是：



两面印，铜，汉，上海博物馆藏(图15)

六面印，铜，东晋，上海博物馆藏(图16)

鼻钮，铜，唐，上海博物馆藏（图17）



鼻钮与橛钮

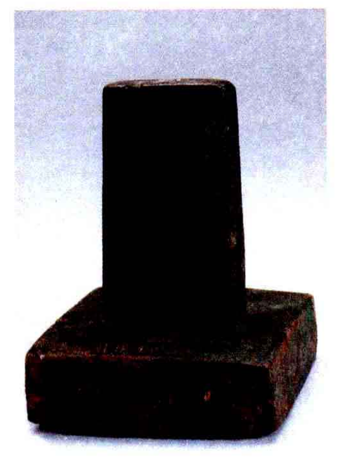
初期存有秦汉印系形制的痕迹，是隋唐时代中间型的钮式。由于穿孔的功能消失，在北宋时代形变为橛钮。（图17、18）



橛钮，铜，宋，上海博物馆藏（图18）

杙钮

完全属于实用的赋形，便于把握钤用。杙钮历金、元、明、清，是官印的主要钮式。（图19）



杙钮，铜，元，上海博物馆藏（图19）

龙钮与虎钮

帝、后及皇室官印，仍维持体现神圣威严的风格。隋唐皇帝玺印，形成龙钮的规制。十国后蜀皇帝王建墓出土的谥宝，印证了这一规格的存在。北宋以后，帝、后玺宝的定制一脉相承。到了元明清时代，帝、王宫廷印章造型和装饰又复踵事增华，极尽雕饰之能事。（图20）

宋元明清时代，私印的钮式在简朴的时风之中亦有复古与新创两种倾向存在，出现了一些不同于官印的活泼形式。（图21、22、23）

由此可见，中国玺印钮式在演变过程中的造型选择包涵着信仰、象征、权威等观念的注入，而并未停留于一般意义上的形式美化，各种形制嬗变又是服从于印章的社会功能与钤用方式的改变，没有出现走向饰物化的形式主义阶段。中国玺印形制体系的延续性及发展，根本上是由它作为社会凭信形态的长期稳定性和应用广泛性引起的。



龙钮，玉，元，上海博物馆藏（图20）



人物钮，铜，辽 文雅堂藏（图22）



龙龟钮，玉，南宋，上海博物馆藏（图21）



嵌金狮钮，铜，明，上海博物馆藏（图23）

玺印文字的独立性与稳定性

以文字为主要表义方式，印信文字系统相对独立，演变缓慢，以保持社会持续认同，这是中国玺印的又一显著特点。

中国玺印的文字体系，包含字体与书体两部分。在先秦两汉时代，玺印文字逐渐形成一种专门化的风格形态，这与官方制度的约定有关。《汉书·艺文志》记载，汉初太史官用来考试学童的“六体”书中，有专为“摹印”一种。在东汉许慎《说文解字·叙》中所记“秦书八体”和新莽的“六书”中，都有“五曰摹印”或“五曰缪篆，所以摹印也”一体。“摹印”与“缪篆”实为一事。这种官方约定形成了长期的历史惯性，导致其后2000多年印章发展过程中，篆体文字始终是印文的基本形态。其间汉字的社会应用经历由篆而隶，由隶而草、而楷的演化，在晋代以后逐步稳定下来。但印章文字并未因社会应用字体的变化而同步改变。这固然与封建国家制度和文化传统的长期延续有关，同时也因为玺印在中国社会中承载了丰富的政治、经济、人文元素，需要以稳定的形式强化它作为郑重信物的社会认同。



战国官印文字（图24）



秦官印文字（图25）



汉官印文字（图26）



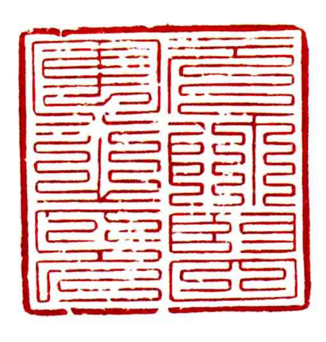
北朝官印文字（图27）

在中国印史上，篆体汉字形态在印章中的演变，首先表现为缓慢的自然蜕变。受到文字“隶变”的影响，小篆和缪篆之规正体态逐步走向草率。（图24、25、26、27）

其次是制度性的变动。由隋唐奠定新制，重建小篆印文新体，经南宋形成“九叠篆”，其后逐渐茂密，至明清又渐为孳乳，形成多种杂篆名目，并赋予表示官印等级的意义。（图28、29）



唐官印文字，55x55mm（图28）



元官印文字，100x100mm（图29）

再次是出于美化意识的变体。艺术化是中国书法从先秦时代即出现的一种趋势，这一努力持续存在于书法与印章文字的领域。但汉代流行的鸟虫书与魏晋时期的悬针篆，则是在小篆的基础上以构造新体的形式来增加文字的装饰性，后世出现的多种变体篆书亦属于此类。这是印文书法艺术化的另一种

形式，并非主流现象。（图30、31、32）

此外，辽、西夏、金、元诸少数民族政权建立时，其文字也多仿照汉字篆体用于印章，成为玺印文字中的新族。（图33、34）

印文字体与书体的演化和变动，根本上来说都与一定的时代相联系。因此，这是鉴别中国古玺印时代的一个标尺。官印文字与私印文字体态的演化在隋唐以后呈现二元发展的状况，即官印在制度的约定下，不断趋向严密的程式；民间用印则出现自由清新的多样化字体风格，形成与秦汉时代不同的发展特点。



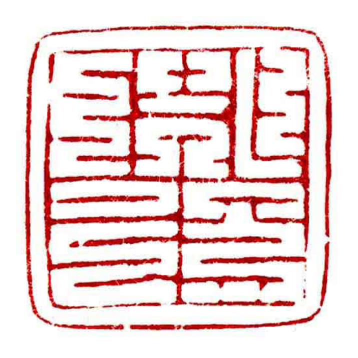
九叠篆文字（图30）



鸟虫篆文字（图31）



悬针篆文字（图32）



西夏官印文字，55x55mm（图33）



元官印八思巴字，64x64mm（图34）

玺印功能的泛化

作为官私凭信的玺印，本身即具有广泛的社会功能。在演进过程中外延不断扩展，多样的人文因素渗入印章，使中国玺印参与了社会政治、经济、文化的全部历史进程。这也是中国玺印的显著特色。

代表职官地位与官署公权力的官印，以及作为自然人身份认明与信用的私印，是中国玺印的主体。但在漫长的发展过程中，来自玺印原始属性的孑遗和功用不断衍化两个方向的因素，一些非凭信的品类始终与凭信为主体的玺印不离不弃，表明了“玺印模式”在社会生活中的延伸。它们在本质上是玺印的附类，但在习惯上始终被置于玺



吉语印“千秋万世昌”，战国（图35）

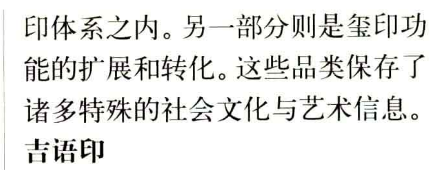


吉语印“大吉”，战国（图36）





图形印，虎，汉（图38a）



印体系之内。另一部分则是玺印功能的扩展和转化。这些品类保存了诸多特殊的社会文化与艺术信息。

吉语印

先秦时代出现了祷祈祥祯和寄托理想化生活意愿的吉语印，在汉代往往与姓名私印相揉合。（图35、36）

箴言印

镌刻劝诫、励志一类语词，作为个人的修为方式，是当时社会注重自我品格塑造的表现，在战国至秦代十分流行。（图37）



箴言印“忠仁思士”，秦（图37）

图形印

含有表现原始崇拜习俗的神话形象与瑞兽的图形印是秦汉民间印章的一类，题材十分广泛。（图38）





图形姓名两面印，秦（图38b）

宗教专用印

进入汉晋时代，属于本土宗教的道家法器跻身印章之列，被用于驱逐邪魔的法术。人们相信佩用“黄神越章”还具有护身的意义，宗教意义十分明确。唐代佛教寺院也制作印章，佛寺印与代表佛陀、佛法、僧团的“三宝”印用于佛寺的活动与仪式。（图39）



道教印“黄神越章天帝神之印”，西汉（图39）

用作随葬之器，是将职官凭证与个人的信物延伸到虚拟世界。古代社会一方面事死如生，相信在另一世界生活也需使用凭信；另一方面，在墓志、立碑方式尚未流行之时，玺印便作为标记死者身份之物。墓葬出土的秦汉玺印无论是属于生前实用之物还是专为陪葬制作的明器，都表明了这一用途的存在。湖南长沙地区近几十年来考古发掘出土一批汉代滑石官印，说明了汉代殉印乃是普遍性的丧葬习俗。这一葬俗，在魏晋以后逐渐消歇，殉印成为偶然现象。（图40）

书柬具名印

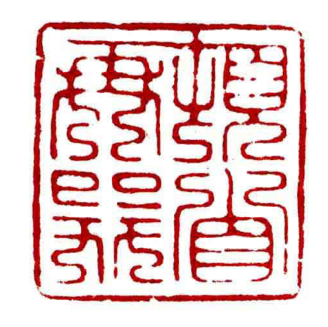
在纸质文书取代竹木简牍以后，用于书柬具名的印章也随之出现。不同的表敬用语，钤用于中国古代不同的文体和不同的表达对







殉葬专用印"北里·鲁庆·修义臣庆·薄礼送行"，东汉（图40）



书柬用印"顿首再拜"，南宋（图42）



北宋赵佶《柳鸦芦雁图卷》所钤收藏印记"宣和中秘"，（图43）

象，是魏晋以来文人阶层讲究书简程式与礼仪的表现。在宋元社会动荡的时代，祝祷平安、怀乡思亲的书信用语多见于印章，藉以表达深切的人伦情感。这些印记的内容孕育了篆刻艺术的文学性格。（图41、42）



书柬具名印"陈羡白笺"，东晋（图41）

收藏专用印与书斋名号印

作为文人收藏图籍的标志和个人书斋印记，是印信功用的细化，其参与精神文化生活的意义突出，后者凭信的性质已趋于弱化。（图43、44）

功用的扩大与应用的普遍性与持久性，使得中国古代玺印形态构成诸因素的审美意义被充分强化。元明时代玺印作为凭信虽然还没有走完它的历程，但文人篆刻艺术已在其母体中发育，直至普世意义的印章内涵被完全置换而形成纯艺术的类型。中国的印章与世界其他地区古代印章由共同的起源背景与原点出发，最后却走向全然不同的发展方向。



南宋赵孟坚斋名印"彝斋"，33X33mm（图44）

第三节　中国的篆刻艺术

文人篆刻是中国印章特有的发展形态和发展阶段。

由作为官私凭信的玺印，逐步脱离征信功能而嬗变为仅仅借助印章物质外壳与形式元素的文人艺术创作样式，表达的是人的思想情感语汇和文字书法、线条美感与个性技巧，是中国篆刻的本质特征，也是中国印章的民族特色。这一形态，在其他若干古代印章起源体系的发展历史上没有出现。

篆刻艺术的形成及特征

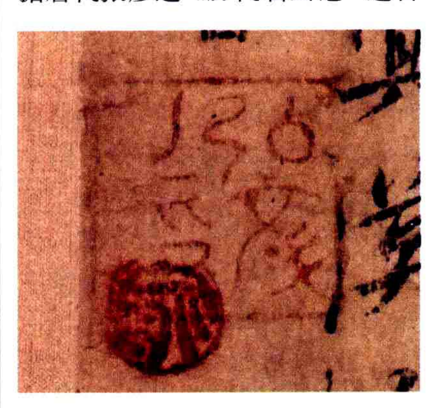


"开元"，唐李隆基《鹡鸰颂》所钤（图1）

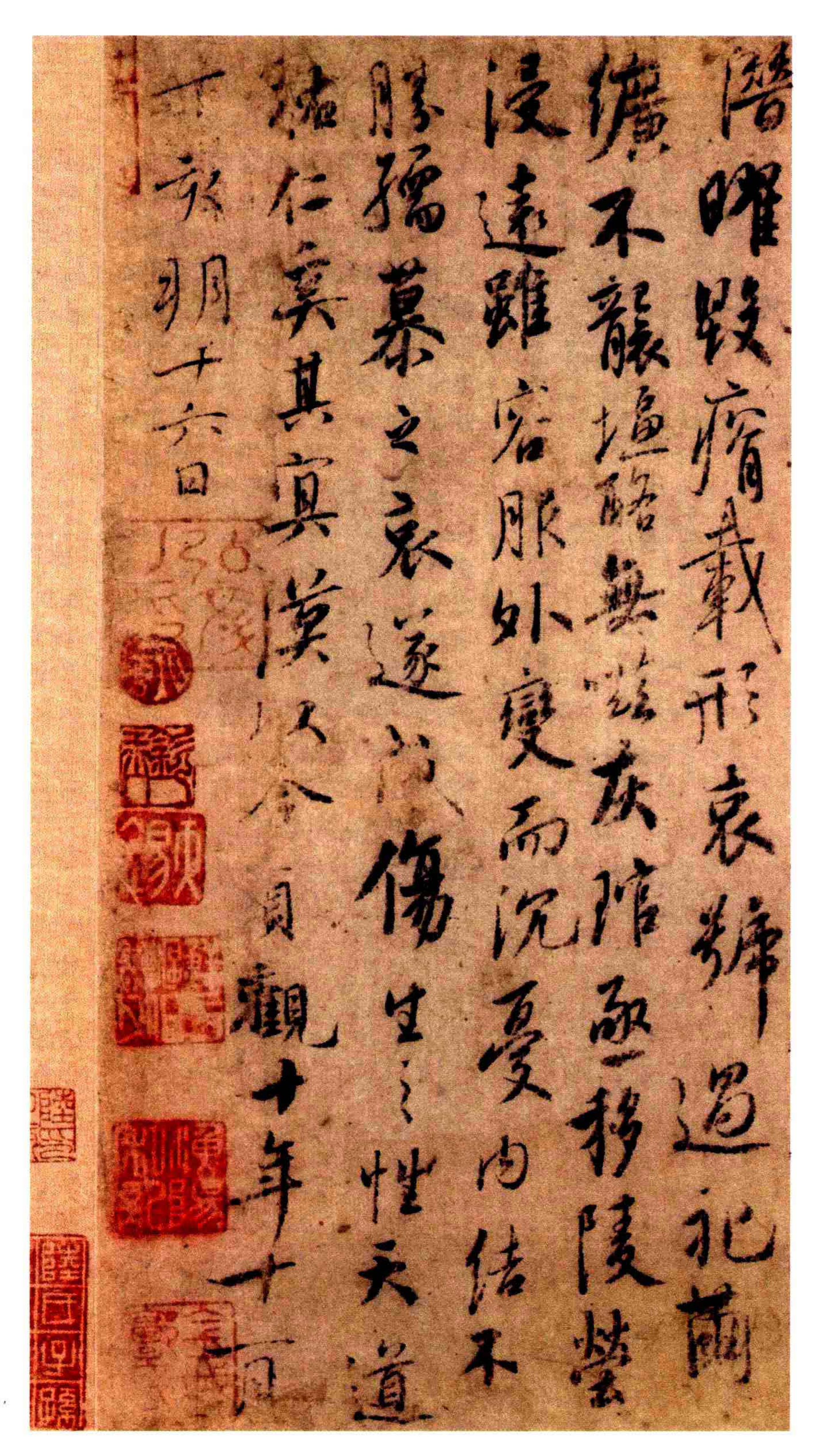
篆刻作品看似印章，但其主体已不再被视为凭信或者说已基本不再承载凭信的社会功能。创作者、所有者（二者可以合一）、欣赏者三方面所关注的，主要是其艺术表现的完美，而不是它证实了谁的身份。艺术审美成为篆刻创作的基本动机。但篆刻的又一特点在于并不完全拒绝承担凭信的角色，它的职能比较自由。篆刻家在明清以来起而承担部分社会群体的私印制作，即表明了此种自由。而这些印信随之注入文人艺术的品格，与一般坊间刻印满足于工艺性的美观不同。这也是篆刻艺术从少数人的书斋雅好走向更广泛文人阶层的原因之一。因此，当单纯作为凭信的官私玺印制作风格在明清时代逐渐走向程式化之时，文人篆刻艺术却展现出它全新的活力。

中国玺印衍生出篆刻艺术的发展系统，有着多方面的因素，是一个长期的过程。

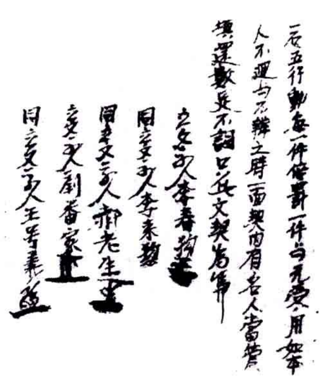
上层官吏、文士的印信钤用于书画图籍收藏，使印记的功用与内容进一步拓展。唐代以来，官私收藏书画的风气渐盛，据以表明所有者的鉴赏专用印记开始出现。唐玄宗李隆基曾在书画上钤有他的"开元"印记，后世接踵效仿（图1）。据唐代张彦远《历代名画记·述古



"弘文之印"印迹，钤于唐虞世南《汝南公主墓志铭》（图2）



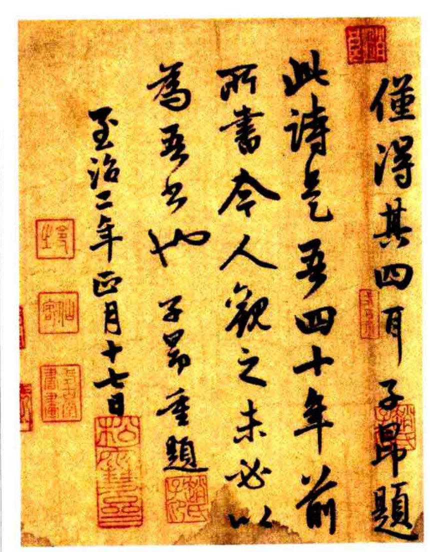
唐虞世南《汝南公主墓志铭》局部，上海博物馆藏（图3）



西夏光定十二年(1222年)，李春狗等赁租饼房契上画押(局部)，采自《俄藏敦煌契约文书研究》(图4)

今公私印记》记载，唐有“集贤”、“秘阁”、“弘文之印”，王涯有“永存珍秘”、马总有“马氏图书”。至五代、两宋鉴藏印记的使用风气渐为铺衍。(图2、3)

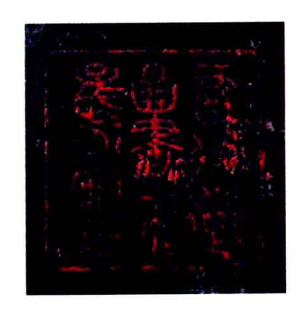
宋元时代，都市商业经济繁荣，生产交换活动和民间契约中的信用需要，使私人印记的功能获得重新认识。(图4) 这一时期私印的



元赵孟頫《杜甫秋兴诗卷》上所钤姓氏、斋号印，上海博物馆藏 (图8)



"六一居士"，北宋欧阳修别号印，43X40mm (图5)



"贾似道图书子子孙孙永宝之"，安思远本《淳化阁帖》所钤 (图6)

《米芾行书三帖卷》上宋米芾、明项子京、清乾隆帝等人所钤印迹，东京国立博物馆藏 (图7)



制作再度出现复兴。一部分文人中始终保留的用印习尚，在书画艺术创作中又找到了新的空间，形成了以钤印作为个人作品标志的新形式。宋代文学家欧阳修、苏轼和书家米芾等都在作品上使用刻有个人名字、别号的印记。(图5、6、7、8) 到了明清时期，在书画上钤用作者姓名、字号、斋室的印鉴和风雅词语的闲章已经蔚然成风。在中国书画家看来，作品上的印记还具有点缀作品色彩，调节通篇布局和丰富欣赏内涵的作用。书、画、印的结合成为中国文人书画作品的典型形式。

既可用于书画作品上钤用，也作为书斋生活中赏玩之物的诗文印章在宋代渐兴，如南宋丞相贾似道的“贤者而后乐此”。传世宋元印章中这类镌刻词语、格言内容的已经占有一定的比例。(图9) 这些印章文字内容中融入了文人志趣、情绪的表达，与书法、构图技巧结合起



"千里共明月"，南宋（图9）

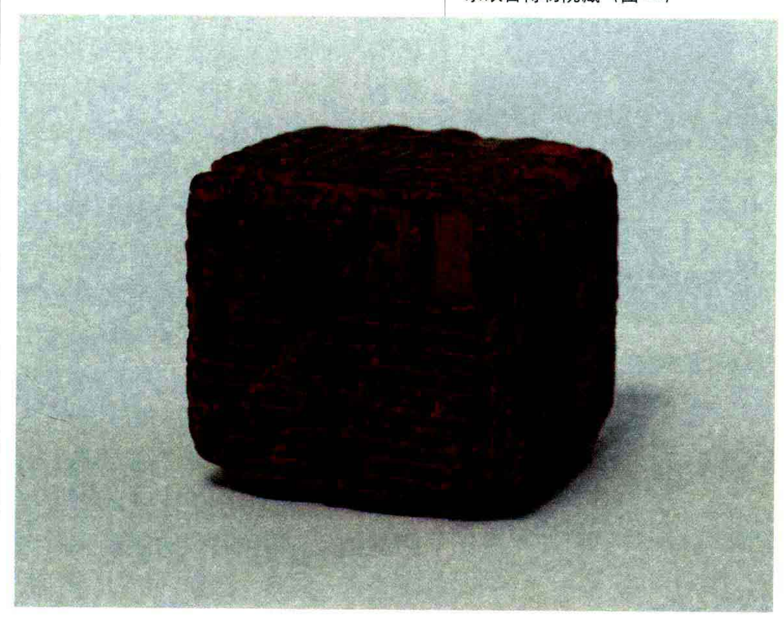
来，印章的审美功能和文化内涵发生变化。宋元时代一些文人介入了自用印章的创作——篆稿，以追求用印个性化和内容多样化。篆稿就是书写设计印文，这是篆刻创作的第一要素。这一活动当时被视为某些文人书法家的艺术擅长，如米芾所撰《画史》中谈到："王诜见余印记与唐印相似，始尽换了作细圈，仍皆求余作篆"，然后交由治印的作坊去刻铸。可见，米芾除了篆写自用印章，还有别人来请他代写印文。显然，一部分文人对印章的艺术标准已经不是一般印肆所能完全满足的了。

宋代金石学兴起，收藏、鉴识古印和集辑玺印谱录的活动使一些上层文人对于玺印的审美眼光大为开阔，也提升了自身用印的格调。与个人社会名望、地位以及书法、绘画作品的层位相符，是文人用印的自然要求。

宋元之际，硬度较低的叶腊石、滑石开始在民间用作印材，进入明代更被迅速推广。软石印材易于镌刻，治印工序较铜印、玉印大为简便，为文人独立进行印章的创作提供了最重要的条件。个人审美情趣、表现欲望得以在作品之中自由表达，治印成为部分文人一项追求生活趣味的精神活动。随着参与创作的文人群体逐渐扩大，篆刻创作与一般社会印信制作的分离，具备了最重要的人文条件。

明代宫廷也引进了石质雕刻的印章。在成化皇帝拥有的公、私印章中，有不少即为石质制作（图10）。上有所好，下必效焉。民间使用石质印章的风气进一步盛行。明代晚期，徽州、金陵、吴门等经济发达、人文萃集之地，首先形成了篆刻家群体。这是一个由文人主导，又由一部分具有较高刻印技能的艺人加入进来而形成的新的艺术群体。文人以篆刻创作来寄托思想情感和审美趣味，视为诵经、读史、吟诗、为文、作书、绘画以外的又一赏心悦目之雅事。风气渐向南北流播，篆刻艺术创作进入盛期。中国印章的历史由此转入以文人篆刻为主流的发展时期。（图11、12）

明宪宗"御前之宝"六面印，石，北京故宫博物院藏（图10）





明."文彭之印"（图11）



明.归昌世刻"无贵贱不悲.无富贫亦足" 40X40mm（图12）

篆刻艺术的审美

篆刻是中国印章的自觉艺术形态，但它仍然借助玺印形式来表现，承接古玺印的艺术元素是篆刻技法形成的基本依据。

重视传承是中国古典艺术领域中最为强调的法则。古玺印的形式要素所蕴含的审美范畴是篆刻创作的基本法则，也是存在于民族文化心理之中的审美积淀。秦汉玺印被文人篆刻家奉为经典，学习古人的风格形式是当时篆刻作品的艺术目标之一。元代吾衍在篆学领域力倡复古，其所著《学古篇》（《三十五举》）中提出："凡习篆，《说文》为根本。能通《说文》则写不差"，推崇以秦代篆书为书写的标准。吾衍的复古思想代表了隋唐以来艺术领域中逐渐居于主导地位的思潮，它对明清文人篆刻家在篆刻文字书写方面重新认识和借鉴秦汉优秀传统有着重要的推进作用。明代晚期篆刻家注重以秦汉篆书为创作的文字规范，同时也汲收金文、战国玺文、隶书、楷书等多种字体，使作品的书法性得到强化。在构图形式方面，接纳古玺印的多种样式以及贯穿其中的平衡、欹正、虚实、错综、变化等种种美学范畴，形成新的表现风格。不同流派的篆刻家以不同的刀法性格对古玺印的笔画形态作出表达，形成具有时代风格的刀法体系。由于地域和师承关系的不同，篆刻作品技法也形成差异，不同风格的群体由此出现。对于古玺印的神采，明清时代的篆刻家做出了奇古、典雅、浑穆、含和、清丽、端庄等不同意味的提炼与解读。因此，随着篆刻艺术实践的深入，中国古典的篆刻理论体系在明清时期也逐步形成，印章审美、创作观念、篆刻技法、印史研究等构成了这一理论的基本内容。

文人篆刻虽由古玺印的脉络中派生出来，注入文人艺术的新内涵毕竟是其精神本质，从这一意义上说，篆刻又成为中国印章新形态的开始。

这个新的艺术形态在内容和外部表现方面与古玺印相比有着许多不同之处。

文学性、思想性、情感性的语词成为篆刻文字题材的主体，人文精神的表现更为自由。印面所表达的语言主题本身成为艺术审美的一部分。印章的表义功能与抒情功能得到强化，可以说是篆刻创作更为注重人文含量的表现。（图13、14）

书法、构图、刀法表现纯艺术的形式美感，逐步摆脱了制度、工艺等非艺术因素的制约，篆刻成为更为自觉的文字艺术，表达什么、用什么形式表达，个人的欣赏品味包括印章的大小都相对自由。篆刻创作诸构成要素中更为强调艺术家书法、刀法等个性的表现。

印章边款文字的内涵扩展，由古玺印中简单的署款功能发展为记事、阐释、抒情的空间，工序性的行为转化为表现性的艺术行为，是对古玺印款识从内涵到形式的颠覆性改变。（图15）篆刻家领悟到不同的书体与刀法，文字与图像，都是可以进入边款创作的形式，印章整体的观赏性得到进一步提升。古

玺印的装饰传统与印材审美传统为篆刻家和受众接纳，在文人篆刻时代又不断融入新题材、新技法，印章的钮饰艺术与不断拓展的色质兼美的印材相得益彰，丰富了艺术印章的审美内涵。外在的质料与装饰题材较篆刻文字更为直观具体，（图16、17、18、19、20）印章艺术也就更贴近一般的民众，更具有雅俗共赏的特征。

于是，印文篆刻与边款之美——包括文辞之美、钮饰之美、印材之美的多元聚合，构成了内外两方面的典型品格，确定了中国印章的立体形象。由古玺印到文人篆刻，人们认识中国印章艺术的目光，随之需要做出调整。

篆刻作品的人文形象与情感魅力，则更多地蕴藏于作者、用印者和创作背景之中。通过边款、印文，往往解读出蕴含其中的思想与情景。冰河铁马的豪情、骨肉离合的悲欢、林泉优游的闲逸、浮生若梦的感慨以及诗酒交谊的放达，都不难从明清篆刻作品中品味出来。一方印章往往串联着一段友情、一桩人事、一则史实甚至一生世间沧桑。这是仅为方寸空间的篆刻与明清以来中国文人精神生活紧密联系在一起的奥秘所在。（图21）

因此，明清及近现代篆刻与古代玺印一样，既是具有不同鉴赏品





明，徐东彦刻“妓逢红拂，客遇虬髯”（图14）





清，赵之谦刻“仁和魏锡曾稼孙之印”（图15）



清，周芬刻《滕王阁序》（图13）

清，鼍钮象牙章，上海博物馆藏（图16）



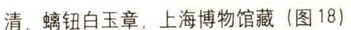
格的艺术品，又是具有丰富研究价值的学术史料。凝聚于文人篆刻作品之中的各个时期艺术、人文、思想的信息，构成了中国印章历史文化与艺术的独特价值。

玺印的历史已经终结。凭信形态的印章也逐渐从中国当代民众生活中淡出。但中国印章在此之前早已完成“华丽转身”，向着新的方向前行。当代篆刻艺术随着社会经济生活品质的提升与文艺振兴而获得更活跃的生命力。创作群体结构更趋多元，艺术理念不断更新，艺术风格谱系进一步拓展，是当代中国篆刻艺术进入新阶段的鲜明特点，也是超越于明清时代文人篆刻发展状况的显著标志。（图22）篆刻艺术孕育于悠远的玺印时代，将与整个民族文化一起，走向更为悠远的将来。

这是世界印章文化史上的特殊现象。



寿山水晶冻石章，上海博物馆藏（图17）



清，螭钮白玉章，上海博物馆藏（图18）

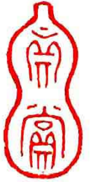




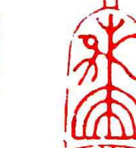








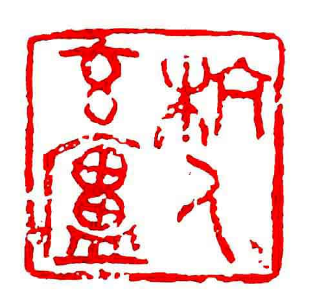








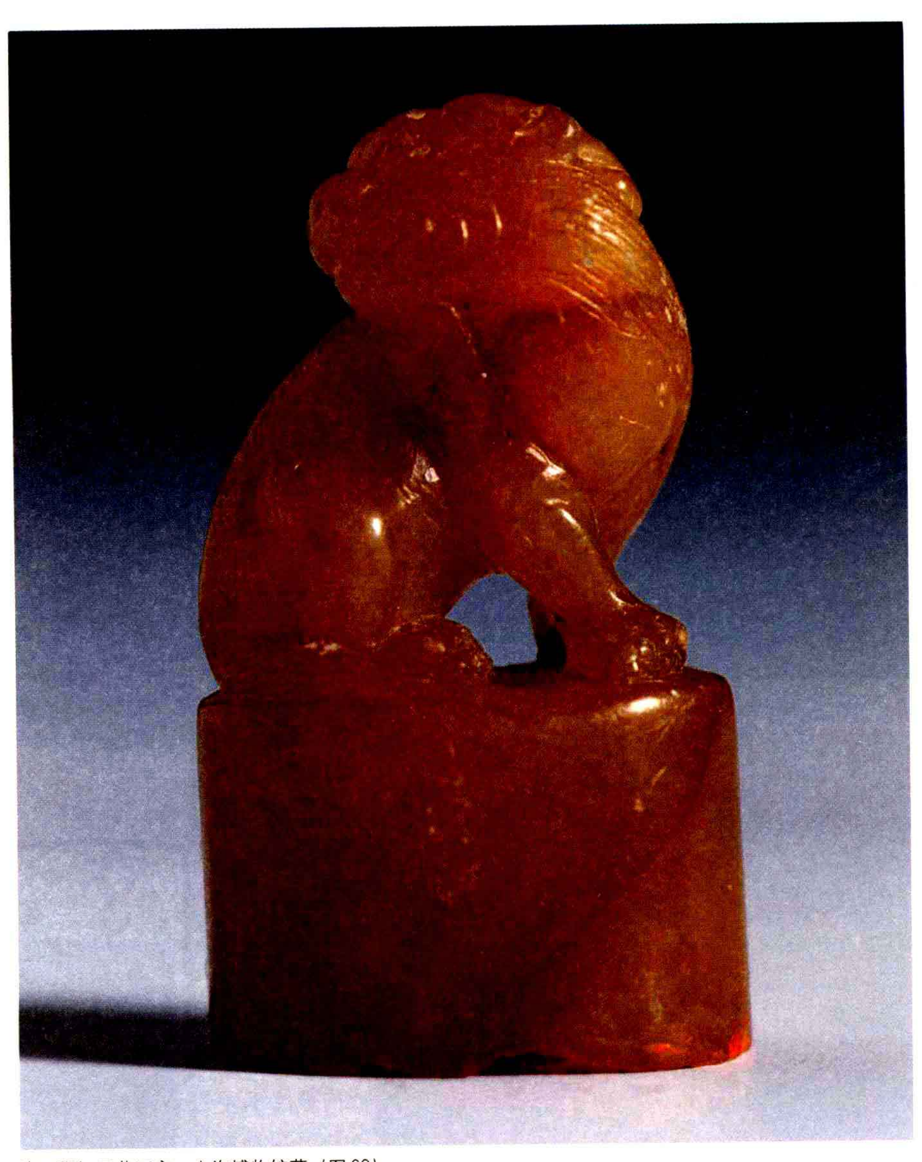
明，戴本孝刻“冒襄”六面印，上海博物馆藏（缩放至2/3）（图21）



现代，来楚生刻“杭人玄庐”（图22）



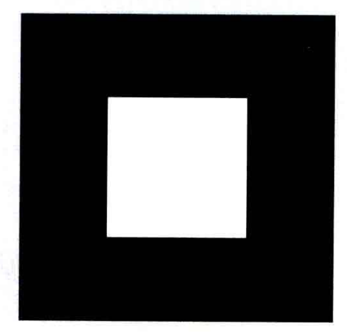
昌化鸡血石章，上海博物馆藏（图19）



清，狮钮田黄石章，上海博物馆藏（图 20）

注释：
[1]转引自：新关钦哉《东西印章史》，1995年。

第一章



中国玺印的起源与早期发展——先秦

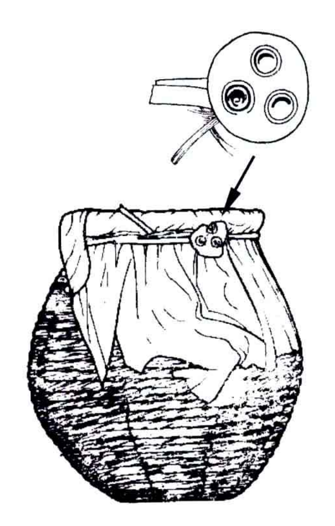
中国青铜玺印的早期形态，在商代已经存在。先秦至汉代的文献表明，春秋战国时期的玺印与社会生活密切相关，确立了其在国家制度中的地位，玺印的制作进入繁盛时期，成为中国印章艺术的灿烂开篇。

第一节　古代文献中所见玺印的社会应用

中国印章的形成年代，在世界范围印章发生的时间坐标上还难以确切地判定位序，但在古代文献中，却很早出现而且具体地记载了有关玺印的社会应用与法律地位。

关于玺印的起源

中国先秦两汉的典籍中，涉及玺印起源的的记载不多。出现于周秦间的《逸周书·殷祝篇》所载是古人有关天子玺印及印章起源的描述：“汤放桀，取天子之玺，置天子之坐前”，提出商王汤取代夏王桀时已经有了作为君权象征的“天子之玺”。汉代的两种纬书《春秋运斗枢》和《春秋合诚图》也都将天子的玺印说成来自神的授予，如《春秋运斗枢》说“黄帝时，黄龙负图，中有玺章，文曰‘天王符玺’”，《春秋合诚图》说“尧坐舟中与太尉舜临观，凤凰负图授尧，图以赤玉为匣，长三尺八寸，厚三寸，黄玉检，白玉绳，封两端，其章曰：‘天赤帝符玺’”。这些是以秦汉时代的帝玺之制编绘三皇五帝时代获得符玺的情形，并无实物可据。但是这些说法间接地反映了玺印在战国至汉代国家制度中的地位。


陶罐包裹的封闭状况及封泥上的印迹摹本，包山2号楚墓出土，采自《包山楚墓》（图1）

南朝范晔所撰《后汉书·祭祀志》中的一段话揭示了玺印在中国产生的社会背景及其功用：“尝闻儒言，三皇无文，结绳以治，自五帝始有书契。至于三王，俗化雕文，诈伪渐兴，始有印玺以检奸萌。”三皇是指传说中的伏羲、神农、黄帝时代；三王是指夏、商、周时代。范氏说杜绝“诈伪”、用于取信的玺印在三王时代已经出现，是他听儒者口传的，具体哪一时期存在玺印，在范氏时代已经难以考究。

商代的甲骨文和西周金文中，没有发现当时使用玺印的迹象。商周时代“国之大事，在祀与戎”，甲骨文和金文资料中未及玺印是不难理解的。这可能也表明，商和西周时代印信尚未形成普遍或稳定的社会功能，还处在形成、发育过程之中。做出这一判断，与目前发现的实物比较吻合。

玺印的应用及其方式

对玺印用途、性质和制度的记载，在战国时代及稍后的文献中比较多见。

以玺印封存物品。《周礼·秋官·职金》记载："辨其物之媺(美)恶与其数量，楬而玺之。"郑玄注云："玺者，印也。既楬书揃其数量，又以印封之……有所表识谓之楬橥。"所谓"楬橥"，是一种木做的标记牌。这段记载是说职金的职责，在于辨明物品的等级与数量，用木做标记书写清楚，用封泥封存并钤上印章。(图1)

《周礼·地官·司市》还记载，在商品流通转运环节中玺印作为通行的信验凭证："凡通货贿，以玺节出入之"。这类玺印，应是经济管理部门的公印，其用意即所谓"检奸萌"和许可流通。《周礼》是战国晚期儒家的作品，对于周代和列国时期制度的记述，许多已被金文、简牍、玺印文字所证实。从湖北荆门包山楚墓出土陶器的封存形况来看，有印、有封泥、有楬，形态已经相当成熟。《周礼》记载在晚周的商业活动中使用玺印是可信的。(图2、3)



战国的门关玺"塯阳门"，上海博物馆藏（图2）



"执关"（图3）

其次，是春秋时期上层社会的交往文书采用以玺印封缄的方法，不使非法拆启。《左传·襄公二十九年》记载：公元前544年，"季武子取卞，使公冶问，玺书追而与之。"《国语·鲁语下》也有类似的记载。韦昭注曰："玺书，印封书也。"这就明确了，"玺书"就是用钤印封缄需要传递的文书，以示缜密和信用。《左传》是战国初期的学者根据春秋时代史官记载的史事整理成书的。这一关于春秋时期文书制度与玺印用于非经济关系的最早记载，显然带有一定的偶然性。实际生活中"玺书"和玺印的其他用途，此时当已普遍存在。(图4)

秦封泥及背后的木签痕迹，上海博物馆藏（图4）





在政府的珍本秘籍和重要档案的保管上，先秦时代似已有“匮”一类的器物，用印封缄，不使擅发。包山楚简《集箸》载有“漾陵之三玺间御之典匮”一语，说到了楚国漾陵县的户籍档案是用三方官玺封在“典匮”之中的[1]，可见其郑重的制度。楚地流行“三玺”的形式，已发现有多件，但多失散，表明当时是分开持有的。上海博物馆藏新获的楚“邶陵侯参玺”三合玺，是目前仅存的完整“三玺”实物（图5），印证了楚简文字的记载。



战国楚国“邶陵侯参玺”，铜，上海博物馆藏（图5）

《商君书·定分》则较详细地记载了战国时用玺印护封机要物件的情况：“主法令之吏谨藏其右券，木押以室藏之，封以法令之长印……有擅发禁室印……罪皆死不赦”，封藏制度十分严密。

《汉书·高帝纪》记载汉代“金匮石室”的封印：高祖刘邦“又与功臣剖符作誓，丹书铁契，金匮石室，藏之宗庙”。颜师古注：“以金为匮，以石为室，重缄封之，保慎之义。”重要的誓约之类常封藏在金匮石室之中。同书《王莽传》记载铜匮用玺印封检：梓潼人哀章“见莽居摄，即作铜匮，为两检，署其一曰‘天帝行玺金匮图’，其一署曰‘赤帝行玺某传予黄帝金策书’。某者，高皇帝名也。”可见“匮”用玺印封检则是当时制度规定的程式。

青海海晏发现的“西海郡虎符石匮”，是王莽称帝时制作用以封藏所谓“符命”的大型器物，使我们看到了古代石匮的形制。据李零考察和记述：石匮分为盖、器两部分，分开后中有一大凹坑可供盛物。石匮的两侧口沿中间各有凹槽，与《王莽传》所说“为两检”相合，可见当时可能是封有印记的[2]（图6）。王莽登基后，颁发“符命”命人送达天下，故当时所制还不止这一西海郡石匮。

官方文书和诏令以玺印封检，在秦汉时成为普遍制度。印信是赋予法定效力的凭据。《史记·秦始皇本纪》记载秦长信侯谋反，欲征发县卒和卫卒，便“矫王御玺及太后



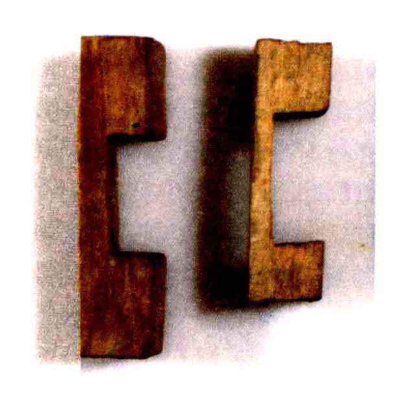
新莽西海郡虎符石匮，海晏西海郡博物馆藏，梁鉴摄影（图6）

玺”行文，即伪造御玺颁发诏令，可知发兵文书必需以印玺封缄。《汉书·赵皇后传》载皇帝下达诏书程式是：由“中黄门田客持诏记，盛绿绨方底，封御史中丞印”，同书《平帝纪》注引如淳曰：“律，诸当乘传及发驾置传者，皆持尺五寸木传信，封以御史大夫印章。”蔡邕《独断》也说：“凡章表皆启封，其言密事得皂囊盛，亦用绿囊。”这些记载都说明汉代的诏书以及须要保密的章奏，都以皂囊盛装，然后在囊口施封印章，程序相当讲究。在各地出土的简牍中保存了不少秦汉时代传递官方文书所使用的封检遗物。（图7、8）

皇帝祭天地行封禅之礼用帝玺钤封玉牒。《后汉书·祭祀志》记载皇帝封禅，其“检用金缕五周，以水银和金以为泥”，“尚书令奉玉牒检，皇帝以寸二分玺亲封之，讫，太常命人发坛上石，尚书令藏玉牒已，复石覆讫，尚书令以五寸印封石检”。卫宏《汉旧仪》还说明了当时封检用泥也有定制，采用出于武都（今甘肃西和县东南）的紫泥，《西京杂记·卷四》记载：“中书以武都紫泥为玺室，加绿绨其上。”所谓“玺室”就是纳泥封印之器。即“封泥匣”，也即“封检”。目前遗存最早的“玺室”，是湖南里耶秦简中伴出的封检。里耶秦简的时代上限在秦始皇二十五年（公元前222年），其所出多件封检形制相同，表



“长沙后府”封泥，湖南望城坡西汉长沙王室墓出土，采自《上海博物馆藏品研究大系·中国古代封泥》（图8）



a



b

湖南里耶出土秦文书封检（a侧面，b背面），长度分别为90mm和75mm，张春龙提供（图7）





秦，"皇帝信玺"封泥，东京国立博物馆藏（图9）

明郡县钤印封检、传递文书的制度，在秦时已经普遍实行。（图9）

以钤印封检防止他人启拆、窥知的手段，就是刘熙所谓的"封物使可转徙而不可发也"（《释名·释玺》）和"禁闭诸文，使不得露也"（《释名·释检》）。因此，甚至密谋行为也用封印防止泄露。《后汉书·赵皇后传》记载成帝与赵皇后欲杀许美人之子，将许子装于苇箧之中，"封以御史中丞印，曰'告武，箧中有死儿，埋屏处，勿令人知。'"这一事例说明当时玺印封缄行为的效力是受到普遍认同的。

先秦时代玺印用于封闭门户则是封物理念的延伸。这是建立在社会约定基础之上的。《礼记·月令》载：孟冬之月，"坏城郭，戒门宫，修楗闭，慎官籥，固封玺"，门户封玺即表示禁止开启，具有共同遵守的约束性。它的背后，也有法律的支撑。湖北云梦睡虎地出土秦简《秦律十八种·仓律》记载秦时以啬夫、丞、仓、乡官印封护仓廪的制度："入禾仓，万石一积而比黎之为户。县啬夫若丞及仓。乡相杂以印之，而遗仓啬夫及离邑仓佐主禀者各一户以气，自封印，皆辄出，余之索面而更为发户。"秦时管理仓廪的制度中，封印是郑重的一项措施。（图10、11）



秦仓廪官印"商库"（图10）



汉仓廪官印"万石"，木，居延汉代烽燧遗址出土，采自《中华文明传真》（图11）

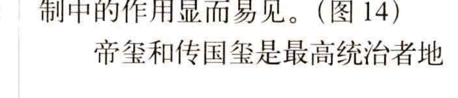
官印的法定地位与管理制度

玺印的社会效力，源于其得以证明行为人的职权或身份。因此，从行使公权而言，官印根本的功能是证实官吏职权。早期文献中有关玺印作为职官权信的记载已经不少。《管子·君臣上》："主画之，相守之；相画之，官守之；官画之，民役之；则又有符节、印玺、典法、策籍以相揆也。"符节、印玺等明确地成为社会管理行为的依据与工具。《战国策·苏秦传》记载了苏秦佩六国"相"印以联络游说诸国合纵抗秦一事，在苏秦的活动中，其身份被列国认同是重要的前提，如果没有"相"印，即其身份的凭证，当然无法行事。（图12）

官吏的地位与职别，也体现在玺印上。《史记·范雎蔡泽列传》记载蔡泽对御者说："怀黄金之印，结紫绶于要（腰），揖让人主之前。"古代佩印于腰间的风尚，已得到考古发掘资料的印证。汉代的丞相，按制度得受金印，紫绶佩印显然具有标志身份的意义。《汉书·朱买臣传》记述西汉时朱买臣拜为会稽太守后，"买臣衣故衣，怀其印绶，步归郡邸。直上计时，会稽吏方相与群饮，不视买臣。买臣入室中，守邸与共食……前引其绶，视其印，会稽太守章也。守邸惊，出语上计掾吏。"于是，起初轻慢朱买臣的会稽郡吏"相推排陈列中庭拜谒"，众人这一前后戏剧性的变化，完全缘于看到了朱买臣所佩的"会稽太守



秦，“右丞相印”封泥，文雅堂藏（图12）



章”。（图13）可见，“示信”也是玺印的重要功用。



西汉，“会稽太守章”封泥（图13）

玺印的授缴即等于官职的予夺。《韩非子·外储说》记载，邺令梁东因刖其姊之足，赵成侯“以为不慈，夺之玺而免之令”，免职的具体程序就是“夺玺”。《战国策·秦策》：“应侯因谢病请归相印”，因病辞官也应“归印”。同样，任职也需要授玺，同书载西门豹“愿请玺复以治邺”，获得了赐印，就有了治理邺县政务的职权。战国时期赐印授职之事，在《史记》中有多处记载，如《楚世家》：“怀王大悦，乃置相玺于张仪”；《魏公子列传》：“魏王见公子（信陵君），相与泣，而以上将军印授公子，公子遂将”。这些足以反映授印命官制度在各国的普遍实行。玺印在中国古代官僚政治体制中的作用显而易见。（图14）

帝玺和传国玺是最高统治者地



战国，“将军之玺”（图14）

位与社稷存废的象征之器。《史记·秦始皇本纪》：秦亡前夕，子婴见颓势已不可逆转，即“奉天子玺符，降轵道旁”。刘邦“即天子位，因御服其玺，世传受，号曰汉传国玺。”（《汉书·元后传》）玺印的转递，即标志皇位的让予。因此，东汉时刘秀甫定天下，即于建武三年（公元27年）郑重地“祠高庙，受传国玺”（《后汉书·光武帝纪》）。

玺印成为战国秦汉时代社会生活中不可或缺的法器，是其他凭信形态所无法替代的。玺印的管理必然要纳入法律的范围。

丢失官玺是有罪的。云梦睡虎地秦简《法律答问》记载：“亡久书、符券、公玺衡羸（累）、已坐以论，


新莽，"尚符玺之印"（图15）

后自得所亡，论当除不当？不当。"规定丢失印信后即使自己找回仍不能免罪。

私刻、盗用官印都要治罪。《法律答问》："侨（矫）丞令，可（何）翳（也）？为有秩伪写其印为大啬夫。""盗封啬夫可（何）论？廷行事以伪写印。"这是秦律的明确规定。嫪毐假造御玺的结果是被处以极刑。

因此，官印的颁授和管理就需要专门官署承担。秦时管理玺印的机构与职官，《通典》说是"符玺令、丞、领符玺郎"，《史记·秦始皇本纪》记载"中车府令赵高兼行符玺令事"。汉代沿其制，又有"尚符玺郎"，《后汉书·百官志》载："尚符玺郎中四人"。本注曰："旧二人在中，主玺及虎符、竹符之半者。"现存新莽官印有"尚符玺之印"（图15），是西汉有此职官之证。

铸印的机构有"寺工"，珍秦斋藏秦"丧尉"印的印台上铸有"寺工"两字。这是目前仅见的铭有铸印机构的秦官印。（图16、17）实物中所反映的管理与制作玺印机构的形成时代更早。战国时代精致的铸印风格和规范的形制，没有长期专业化分工，是不可想象的。

先秦至汉代的文献勾画出春秋战国以来玺印的应用状况，表明玺印与社会生活各个领域的紧密联系。玺印作为最主要的官私凭信形态已经完全成熟，它在社会政治、经济、军事与日常生活中的地位与相应的制度，也完全确立起来。


丧尉印台上的"寺工"铭文（图17）




秦，"丧尉"，铜，珍秦斋藏（图16）

第二节　玺印的早期形态与起源路径

中国玺印的起源与它的最初功能是否即为权信，这是两个相关的问题。

解决问题的途径，不仅在于文献资料。事物往往出现在记载之前。实物的发现与研究，仍是探讨中国玺印形成问题的主要依据。

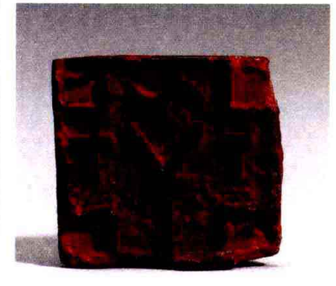
殷墟出土铜玺的性质

最初编入黄濬《邺中片羽》，又为胡厚宣收入《殷墟发掘》的三方铜玺由于不是考古发掘所获，因而一直被认为须要做出论证。现在，殷墟考古又发现了新的实物，为中国玺印起源与证实早期三玺的时代提供了依据。

近几十年中许多学者已从文字学、形制学的角度，对传为20世纪30年代出于河南安阳殷墟的三方铜玺，进行了深入研究，三玺属于晚商遗物的说服力已经十分切实。

旧称“亚形玺”者（图1），有“亚罗示”、“亚禽”等不同释读。商





商，“亚罗示”，铜，台北故宫博物院藏（图1）



商，辛亚鸟罚铭文拓片（图2）

代的青铜器中有多件与之相同的铭文，如小臣邑斝、辛亚鸟斝（图2）等，其铭文均为标志族氏和器主。我们从语言学角度分析，这一性质表明铭文为具有独立意义的名词，标示的是所有者，因此铜玺无论其用于抑印还是持有，都具有“自我认明”的作用，也就与凭信存在着一定的联系。有学者认为亚形乃是族徽，而铜器的徽识，多是商代所特有，西周开始逐渐消失，由此也从另一个方面印证了铜玺的时代。[3]

另一旧释为“畀”玺的（图3），

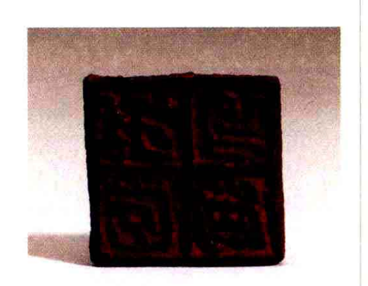


商，"翼子"，铜，台北故宫博物院藏（图3）

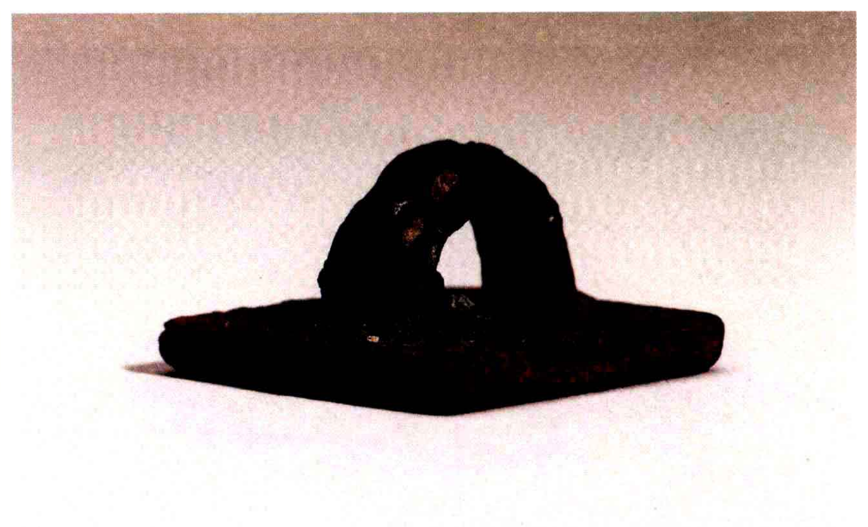
李学勤释为“翼子”，并指出在金文中存在类似的族氏，如山西长子西旺村出土的商末周初铜鼎，铭文也与之相似。[4]

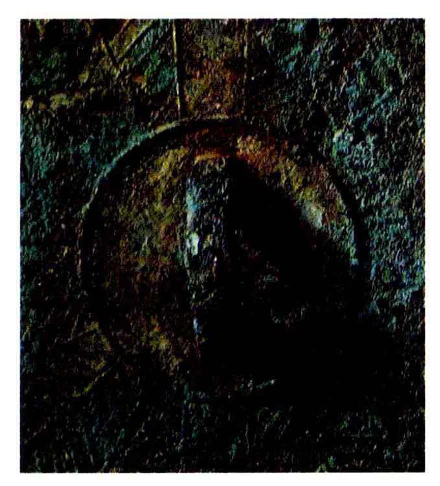
另一玺文字释读歧见更多。（图4）但三玺的形制相类，且绝无伪造的可能，已可断为同时期之物。

进一步作形制学的比对。铜玺与早期铜镜同为有钮而供穿系的器物，这一点上它们存在共性。我们将三玺与殷墟妇好墓出土铜镜钮形作一比较：玺身与铜镜一样，甚薄，将战国铜镜与战国玺印的钮形作为参考，可见铜镜钮式的演变存在规律性，而这一规律可以进一步证明铜玺与妇好墓铜镜的时代一致。[5]其次，从印钮演变的序列来看，铜玺钮形为平板上突起的圆条形鼻钮，钮身下端连接印台处不像战国玺印那样形成明显过渡性，这一特征表明了殷墟铜玺的原始性。（图5、6）



商，奇字玺，铜，台北故宫博物院藏（图4）





商代晚期铜镜（局部），河南安阳妇好墓出土（图5）



战国铜镜（局部），采自《中国青铜器全集·铜镜》（图6）



兽面纹玺，商（图8）

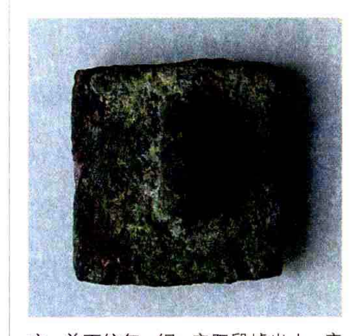
1998年在殷墟商代晚期灰坑中发现一件兽面纹铜玺。[6]（图7）此玺有着简化的纹样，与北京故宫博物院所藏的一兽面纹玺（图8）风格接近。殷墟出土陶器上所见的单个兽面纹（图9），亦有类似的风格。新出铜玺的钮式同样简率粗朴，与早期所出三玺的风格一致。此玺的意义尚不能确切说明，不能排除具有标识功能，但对于印证早期发现的三玺的时代，以及中国玺印的起源具有重大价值。

根据出土实物和文字、形制的论证，可以证明这是作为徽识并具抑印功能的器物。《三代秦汉六朝古陶》录入一件刻有“⿱罗”的陶



殷墟出土陶片上的兽面纹，采自《安阳小屯》（图9）





商，兽面纹玺，铜，安阳殷墟出土，唐际根提供（图7）

文。在陶器制作中抑印文字等标志，应是玺印的早期用途。

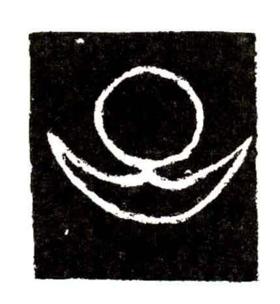
因此，晚商的铜玺作为中国玺印早期形态的性质已可明确。进一步分析此数件铜玺的钮式、印面也已形成规范，说明工艺比较成熟而非初始阶段。按照器物发展阶段，陶质形态还应当更早出现。故对于中国玺印的起源年代，近年有的学者认为其渊源还应当由此上溯。





廪陶量及上面的印记，山东邹城出土，山东省博物馆藏（图12）

印模与玺印属性的转变



山东莒县陵阳河大汶口文化晚期陶器上的刻画符号（图10）

陶器上的刻划标志，在中国新石器时代半坡陶器中已经存在，距今4000多年前的山东大汶口文化晚期陶器上，发现了刻划的图符（图10）。陶器制作中出现标记制作者或所有者的需要，应当视作印记形成的最初条件，而固定的印记则是标志确定性与效率的需要，产生这样的器具，有其社会的条件。可反复使用、抑出纹样的器具，首先出现在制作陶器过程中。中国已经发现的新石器时代的陶印模，如河南永城造律台出土的龙山文化时期的陶拍（图11），它们的基本形制与工作原理和后来的玺印比较一致，因此在形制上存在渊源关系。



陶拍，新石器时代，河南永城造律台出土（图11）

我们将玺印定义为本质上是一种特殊的信物、凭证，它的产生源于社会对于这种特殊信物凭证的需要。这是玺印与印模的性质区别。玺印乃是一种特殊化的印模，即抑出的印记可以作为标志凭信，其本身即是终极产品，而且具有象征、示信的作用（图12）。

印模与玺印两者的联系在于：当社会需要一种既可以复制特定的文字符号或图形，以固定地代表个人、社会机构（在中国一般为官署）的身份及其信用，器物本身又可供验证的时候，印模便承担了这一角色的形态基础，随之性质发生转变。这在东西方都是相同的。中国玺印起源的路径大致如此。作为玺印，它原始的“复制印迹”的特性没有变化。而在社会生产、生活中，印模仍然广泛存在。两者往往出现某些功能的兼容与交叉，因此有时界限并不明确。先秦、两汉的一部分图形印，就是例证之一。

因此，出现在商代晚期至西周时代的部分表现为玺印形态的图形器物，具有游移于两者之间的性质，慎重言之，其功能尚有不确定性，它们在形制上与玺印相同，在

中国玺印早期形态的研究中，应当予以纳入。

目前已可确认为商末西周的遗物还有：

火纹玺（图13） 上海博物馆藏。小屯出土的陶片上有单个的火纹。殷墟晚期的火龙纹鼎，西周孝王时期盠尊等器都有类似火纹。（图14、15）此玺印体极薄，鼻钮粗简。



火纹玺，西周（图13）



安阳小屯出土陶器上的单个火纹，采自《安阳小屯》（图14）



盠尊腹部的火纹，西周孝王时期（图15）

龙纹玺（图16） 螺旋式卷龙纹。在西周中期伯尊外底上可见类似风格的纹样。（图17）



龙纹玺，西周（图16）

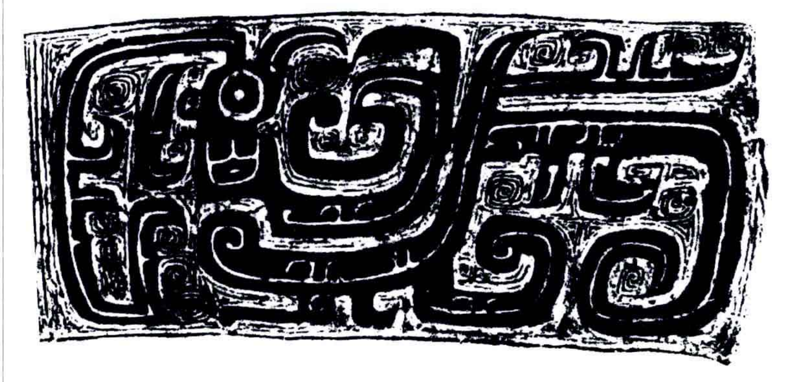


伯尊外底的龙纹，西周中期（图17）

凤鸟纹玺（图18） 北京故宫博物院藏。回顾式凤纹。在西周中期凤纹簋上见有相近似的风格。（图19）

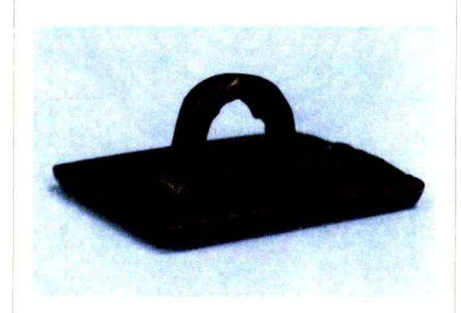


凤鸟纹玺，西周（图18）



祖庚孙簋腹部的凤鸟纹，西周中期（图19）

兽面纹玺（图20）文雅堂藏。为两组不尽对称的兽面纹，中有栏线相隔，具有疏散自由的风格，基本特征类于西周时期铜器纹饰，如西周武王时期的利簋（图21）。





兽面纹玺，西周，铜，文雅堂藏（图20）



利簋上的兽面纹样，西周武王时期（图21）

20世纪80年代，陕西扶风县法门寺乡庄白村西周中期灰坑中发现一枚凤鸟纹玺（图22）。此玺的纹样在结构上仍属西周风格。



凤鸟纹玺，西周，陕西周原出土（图22）

以上数件图纹均为青铜器上常见的纹样主题，时代特征比较明确。诸器钮制风格也相同，均为平板薄形的形制，与战国玺印不类。但龙纹、鸟纹、兽面纹在同时期青铜器、陶器上均没有发现完全对合的例证。上述五例的某些共性并非偶然，可能是用于抑印于陶器之属。更为接近于印模的是陕西扶风发现的一件有钮双联器。其一端为三角形线外框，内层为镞形图案，另一端为S形云纹。此件钮式为索状，这是前所未见的，应与便于手捏有关（图23）。

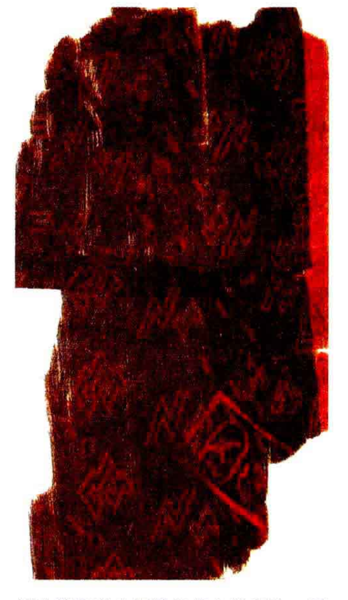
这些迹象表明，西周时代，玺印属性还处在逐步发展的过程之中。

如同包山楚墓2号墓出土陶罐上钤抑的兽形印记，此种用于抑印、具有专属（代表行为人或所有人）意义标志的器具，人们并不否认其是玺印，而不论是图形还是文字。在早期的器物制作活动中，抑印标志的现象已经出现。西周陶埙

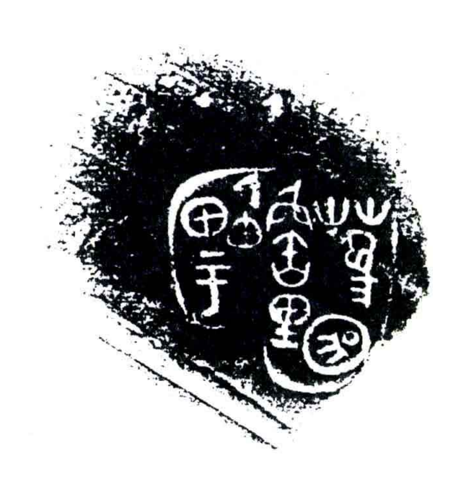


图纹双联形器，西周，铜，陕西扶风出土，伏海翔提供（图23）

上的印记内容，表明手工业生产过程中存在标识产品制作者（器主）与名称的要求。这种现象还可以追溯到更早的商代青铜器作器者的铭文，不同的是我们习惯上只将抑印性质的印记及其用具视为与玺印有关，因为抑印是玺印的物理特性。战国陶文遗存较丰富的齐之临淄、燕之易县、秦之咸阳，以玺印钤抑的印记使用极为普遍，形式规范，文字内容多具有稳定的要素，基本的格式更加完备，含有地名、工名或者市名、官府名、器名，同一地域的几种格式又相对固定，可见此种钤抑印记的工序存在已久（图24、25、26）。长沙楚墓出土的丝织品上，也留有钤印的痕迹（图27）。这些都说明：在早期产品制作过程中，“物勒工名”或铭记物主是具有普遍性的初始需要；战国时代，适用于不同产品的标识手段在技术上已完全成熟，如抑压、烙印、錾、钤



长沙楚墓出土褐地矩锦上的印迹，采自《湖南省博物馆藏文物精萃》（图27）



“蒦圆匋里人䍙”，齐陶文（图24）



“倈旃攺𦣞十七年八月右匋君”，燕陶文（图25）



“都市”，秦陶文（图26）



湖南出土战国漆器上的印迹，采自《印学史》（图28）





"暁都萃车马"，铜，战国，70X70mm，京都有邻馆藏（图29）

朱等。可以逆推，在官府手工业和民间手工业发展起来以后，作为凭信标记之用的特殊工具，首先应用于器物生产领域（图28）。春秋晚期所谓"玺书"，即上层社会以官印或私印封检文书，应当是后来出现的用途。

原始功用的孑遗与官印的出现

在官私凭信形态已经完全成熟的战国时代，比较原始的标识用途有：

用于标识牲畜的归属，如"暁都萃车马"（图29），为燕国暁都地方烙马的工具性印记，而其烙印本身并非某官或某人的凭信。

标志金属铸币的国家信用，见于楚国金币"郢爯"、（图30）"陈爯"，其印戳本身并无示信功能。

用作标志的印记，在汉代以后仍然存在。西安出土一批汉代金饼，两面分别錾上"租"、"市"、"焦"文字，当是与制作、流通、监管相关的特殊标记。



"郢爯"，金，战国，上海博物馆藏（图30）

用于营造作业中标记木材，如"右桁错木"。（图31、32）

燕的长条形錾烙玺，也是用于器物制作的标记之用。其形制表现出专门化的特色，与此类功能首先由玺印承担相关。

由此可见，在中国玺印的形成与长期应用中，所谓功能的广泛，





"右桁错木"，铜，战国·齐，文雅堂藏（图31）



"沅阳于□"，长沙战国楚墓出土棺椁上的烙印（图32）

本质上是用作标志的印模功能的延伸。如用于铭刻约束行为的箴言玺和祈求福祥的吉语玺，以及盛于战国与汉代的图形印，仍然未脱离印模的渊源。（图33）二者的长期并存，也启示我们：玺印的起源有一个由标识性质的印模向完整意义上的凭信功能逐渐演化的过程，即存在一个难以截然分别，非此非彼、亦此亦彼的阶段。

玺印属性的逐步发育，是社会经济制度变迁和政治结构改变的结果。由于城市商品经济的发展，出现了新的生产关系，一部分劳动者的人身依附关系出现松弛，人的流动加剧，各地区之间的经济联系日渐频繁，无论官营手工业还是私人贸易中，易地货运的发、收件人，都需要生产者的标识和所有者权属证明。信用标识开始成为规范行为的契约手段。官方的管理包括许可、征税等环节的凭证需求也随之发生，玺印的身影便进入了这些领域，世界上其他地区的印章发生情况也是如此。

随着分封制向官僚政治的转变，形成了真正意义上的管理国家的"官吏"阶层。与世袭贵族从周天子处获取赏赐礼器作为权力和等级象征物不同，他们的权力和身份须要一种凭证，同时作为行使职务的工具，以应对因社会阶层变化和实施管理而产生的表明职务权威的需要。于是，职官玺印和官署公玺便由个别到普遍，出现于政治领域。

到目前为止的资料表明，中国青铜玺印的早期形态，在商代晚期已经出现。西周时代大约仍处于缓慢的发展阶段。而在东周时代，完全意义上的玺印，即包括作为职官和官署职权凭证的官玺和作为自然人身份信物的私玺，已经广泛行用于社会生活的各个领域，它的体系已经相当成熟。当此之时，离开中国玺印的发端之期已经比较久远。



战国，神人操蛇肖形印，铜，上海博物馆藏（图33）



第三节 列国纷争背景下的地域印风

中国历史上的春秋战国，是各诸侯国争霸天下的时代。周平王因受到王室内讧和戎狄入侵的打击，放弃都城镐京，东迁洛邑。其后，东周天子虽然存在，但政治势力衰弱，号令天下的局面不复再现。各诸侯国与天子之间的统属纽带断裂，有实力的诸侯大国不断发动对弱小国家的兼并战争。春秋时期近三百年中，见于史书记载的颇具规模的战争达到四百多次。在攻城略地的战争中，大国的疆域不断扩大，最后形成秦、楚、齐、韩、赵、魏、燕，称为“七雄”。强国之间的割据和兼并，一直持续到公元前221年秦统一中国。

七国之中，韩、赵、魏本是晋国的三家大夫。三家瓜分了公室的土地，后被周王朝加封为侯，史称三晋。这一区域包括今山西大部、河北中南部、河南中部，陕西、山东之部分。

楚国北接中原，南与百越为邻，疆域约占有今湖北全部及河南、安徽、湖南、江苏、浙江的一部分。

齐国，主要占有今山东大部及河南东南部之地。

燕国，疆域约包括今河北北部、辽宁大部、山西东北部和吉林的一部分，东部延伸至朝鲜北部一角。

秦，约占有今陕西关中和甘肃东南部以及四川、青海、宁夏部分地区。(图1)

各诸侯国藐视周天子的权威，西周的制度、礼仪日趋崩坏。各国为图强争霸，在经济、社会、政治制度方面先后实行变法，在国力消长发生变化的同时，也体现出了各地区的政治与文化特色。此时，作为上层垄断的文字，其使用范围逐步扩大至民间。由于使用日渐广泛和地区封建割据，文字形体异形现象和地域书写特点逐步形成。以文字为风格要素之一的玺印也明显反映出此种差异。各国手工业技术传统的不同，构成了玺印形制方面的特点。因此，在中国玺印的社会应用进入盛期的同时，不同地域呈现的特点，也构成了玺印多样化的艺术谱系。

列国玺印谱系

齐玺 沉雄与粗犷

齐的官玺风格特异，印面通常在2.0~2.5厘米见方，形制并无严格定式。精简的鼻钮是齐系官私印的钮式特征之一。齐的玺印，印台不同于燕、晋玺印那样边棱分明，反映出铸造工艺未及其他地区精整。白文官玺中有印面铸出凸榫的，也是该地特有形式之一。(图2)

官玺文字风格以粗犷浑朴为



齐，"徙昷之玺"，铜，上海博物馆藏（图2）





战国形势图（图1）



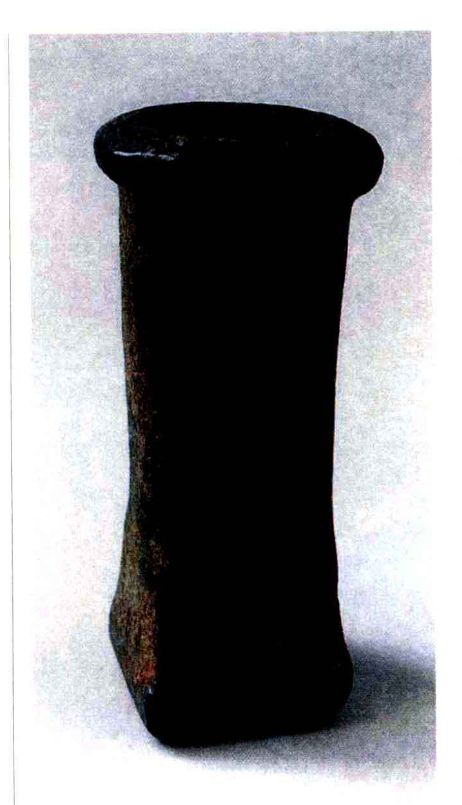

齐，"君之信玺"，玉，中国国家博物馆藏（图3）




齐，"王戠豕信玺"，铜，17X17mm，上海博物馆藏（图4）

主，在印形上与多为小型的私玺有明确分野。其印文中自名为"玺"或"信玺"。齐系朱文形式见于筒形烙印。（图3、4、5、6）私玺亦多为白文，有的并加中分界栏，文字形体端稳圆活，但铸造风格比较简率。

与铜玺中多见白文不同的是，齐陶文多由朱文玺印抑出。用于器物制作中抑压铭记的玺印大多以"物勒工名"为基本格式，有的刻有监造者和监造时间，是一种专门化的印记。陶玺印面有方形、长方形、圆形，文字形体自由活泼，布局疏密有致，表现出很高的书写艺术水





齐，"左桁正木"，铜，上海博物馆藏（图5）

平，具有古朴沉雄的气氛。（图7）

齐国在公元前221年被秦所灭后，秦在齐地设置琅琊、临淄等郡，并置官授印。秦所铸的官印，采用统一的印式、文字，风格焕然一新。（图8）



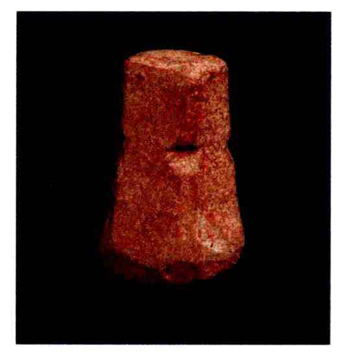
齐，"王䰰右司马玺"，铜，上海博物馆藏（图6）



"琅琊司马"，封泥，公元前221年秦灭齐后，在齐地设置琅琊、临淄等郡，此为秦郡官印的封泥。（图8）







齐，"蒦圆里人汉"，陶，文雅堂藏（图7）



楚，集厨鼎铭文，115X115mm（图9）

楚玺　绮丽与精微

楚国曾经是东周时代最大的诸侯国，文化上具有鲜明的地域风格。楚系文字结构奇逸，体势绮丽，笔画流畅飞动，是其最鲜明的书法特色。（图9）

楚国的玺印遗存丰富，形制亦为多变，大小悬殊，印体钮式颇不稳定，但多为梯形有台阶之鼻钮。印面四边凸起一式为楚系官玺的特有，可能与避免印文磕损、同时抑压于封泥可取得规整效果有关。楚系又多见两合、三合玺，将合符与玺印结合一体，分别执掌，须共同会合才发生效力，是一种十分严密的凭信方式。楚玺中保存的职官、官署名目很多，反映了楚地比较健全的官制。（图10、11）

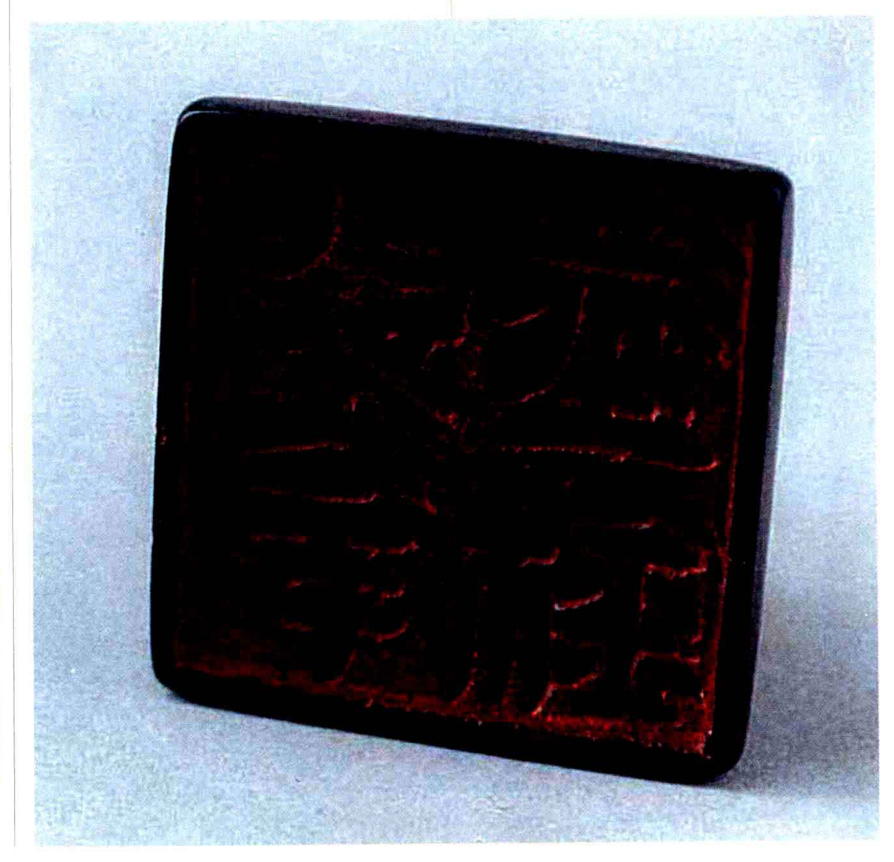
官玺中形制较为整肃的风格，以“安昌里玺”、“州玺”、“陈之新都”等为代表。（图12、13）风格比较粗犷的，有“南门出玺”、“乌呈之玺”等（图14、15），印形比较简朴。此种差异，可能与楚国数迁其都、铸作地前后不同有关。恣放诡异的文字风格在楚系官玺中体现得比较鲜明。

楚地私玺无论白文、朱文，制作多精丽小巧，印文空腔很深，有的合金成分呈现高锡的特点，表面光洁，体现出较高的工艺水平。其中精微者印文布局严谨，结体秀





楚，“阴寇虚玺”，铜，上海博物馆藏（图10）







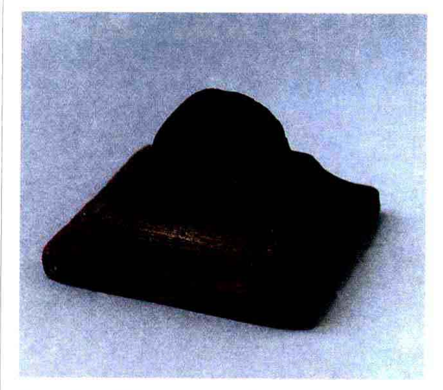
楚，"湝州"，铜，上海博物馆藏（图11）



楚，"安昌里玺"（图12）

逸，如"郯郼信玺"一类（图16），往往在累黍之地中铸出细如毫发、挺拔遒劲的笔画，是失蜡法浇铸工艺的典范作品，与齐系、秦系私玺简率、浑厚的风格形成鲜明对比。楚私玺形式上注重装饰，反映出楚地追求瑰丽的审美风气，也代表了





楚，"陈之新都"，铜，上海博物馆藏（图13）



楚，"乌呈之玺"，铜，上海博物馆藏（图14）



楚，"南门出玺"（图15）

楚，"邸郙信玺"（图16）

战国时代玺印艺术的最高水平。

燕玺　错落与秩序

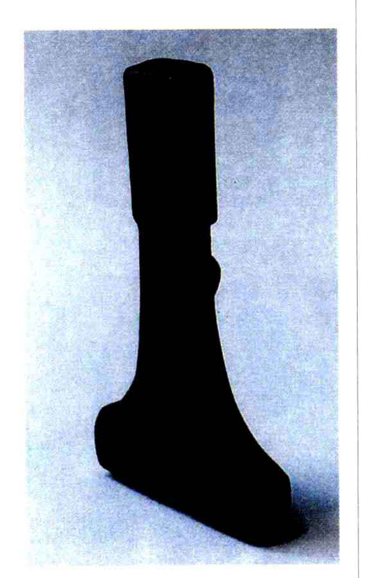
燕国长期偏安北方，国势相对稳定，其印文呈现鲜明的北方风格。玺印形式多样，保存下来的数量亦较多。官玺中有长条形一式，钮为烙、錾于器物之用，是燕地的特有形制。（图17）

燕玺自名与其他地域不同，有作"鍴"、"勹"、"厶"等。"勹"即"玺"，意为"信"，"厶"即"私"，是"私玺"的省称。燕官玺形制大于私玺，多为凿刻式的白文，带有边框，印文作两行排列，其艺术特色是线条猛利峻拔，文字自然排置，错落有致，为燕官玺的典型风格之一。此型官玺形制都比较规整，印台较低，在钮座与印台之间有一层阶，呈现统一范式，可见此期燕国官玺的铸造已形成定制。（图18）

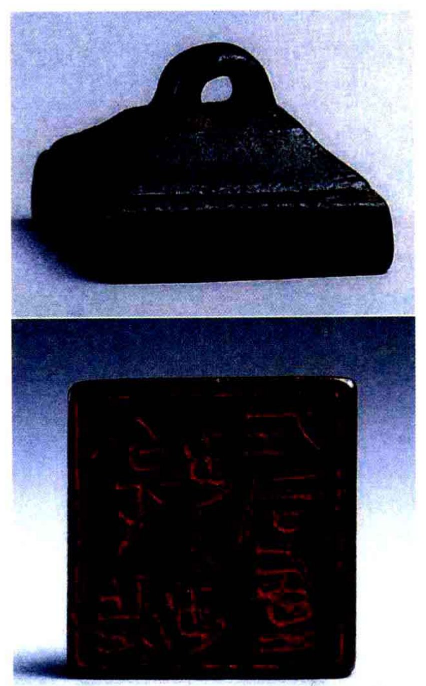
"桤（范）湩都米粟玺"为掌管谷物官吏舍人之玺印，《周礼 · 地官 · 舍人》有"掌米粟之出入，辨其物，岁终则会计其政"的记载。燕官玺中朱文的一类，文字线条大多比较质朴，与白文官玺不同，应是不同年代的制作风格。燕地陶文中也有较多的印迹遗存，有的印文形式与长条形的官玺一致，行气连贯，表现出燕地的书法特色，与齐



燕，"桤（范）湩都米粟玺"（图19）



燕，"大司徒长夕乘"，铜，上海博物馆藏（图17）

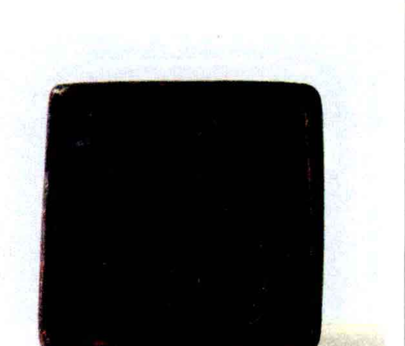


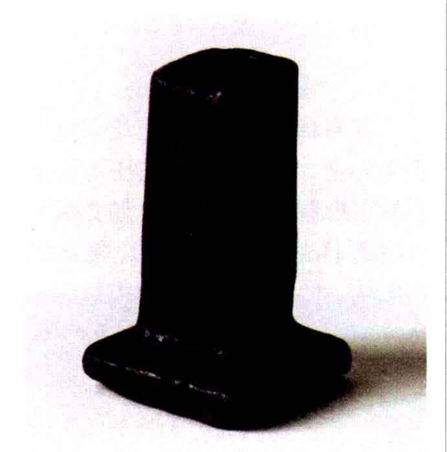
燕，"隂都左司马"，铜，上海博物馆藏（图18）



燕，"右匋攻丑"，抑在陶器上的印文（图20）

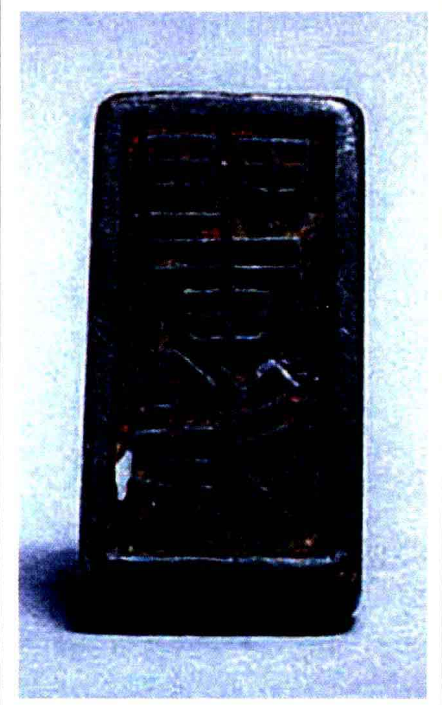


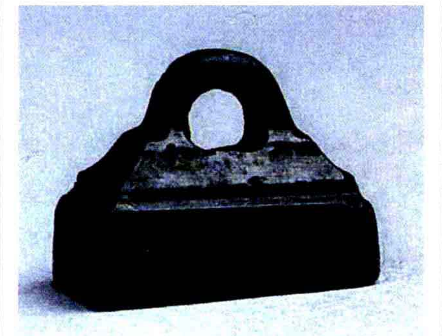




燕，"平匋"，铜，珍秦斋藏（图21）



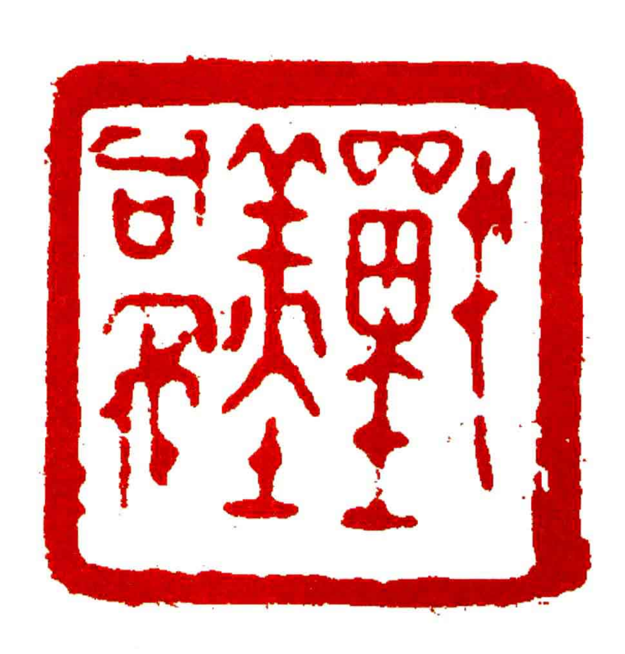




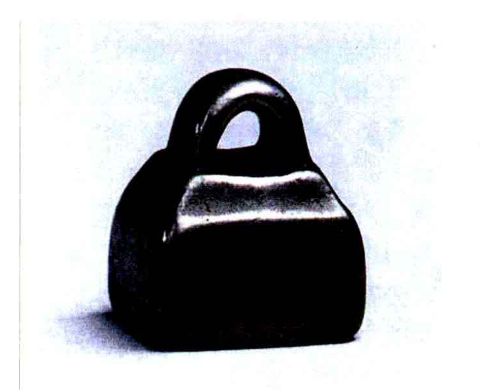
燕，"閭脸"，铜，上海博物馆藏（图22）

地陶文上的印记形式截然不同。（图19、20、21）

燕地私玺形态较小，铸造精整，文字遒丽灵活，反映出燕国民间铸造业的发展水平。（图22）



晋，"战丘司寇"，15X15mm（图23）





晋，"登画"，铜，上海博物馆藏（图24）

晋玺　巧拙并呈

晋系包括韩、赵、魏三国，两周与中山国也属于这一区域的文字系统。

在各国的玺印中，晋系的印文书法与铸造工艺在总体上表现出较高的艺术水平。其中一部分官印根据文字特征可分别其各属赵、魏、韩的制作，但它们在形制上的标志并不明显。三晋地区常见表面呈"白漆古"色的私玺，为青铜合金中含锡量较高所致，也与加工打磨技术有关。晋系官私玺印体形态规整，少见圆形和其他杂形。形成比较一致的模式，印台有坡状台阶，边棱分明，有的印体敦厚。印面文字空腔较深，工艺显然极为成熟。（图23、24）

晋系官玺的又一特点是以铸造朱文为主，印形较小，往往与私玺不易在形制上做出分辨。玺文基本风格是书法体势欹侧险峻，笔画细劲挺拔。加上印面宽厚的边栏，形成良好的对比效果，亦具整肃的气氛。私玺布局尤为精巧，文字讲究排置的秩序，体现了晋地玺印的审美风尚。（图25）



晋，"侯暲"（图25）

三晋之赵国，北方与匈奴族相邻。匈奴南侵一直是中原国家的重大威胁。赵国颁给匈奴族首领的“匈奴相邦”官号玉玺，反映某一时期以赐封中原官职的形式与匈奴缔结修好关系的特殊制度。相邦即相国、丞相，战国时最高行政官统称相邦。赵国赐予匈奴首领以“相国”官印，又以表明高等级的玉玺形式制作，说明当时受赐的对象，应是拥有较大部族的渠帅。此玺成为战国时期中原王朝与匈奴族之间政治联系的重要见证。（图 26）

巴蜀玺 神秘图语

巴、蜀是大致处于今四川、重庆境内的两个古国。巴蜀地区与秦、楚两国相接，文化亦受影响。巴、蜀自身具有独特的青铜文化。巴蜀的铜玺铭刻图形符号，所表示的意义目前尚无法释读，因而具有神秘的色彩。有的学者认为这些符号是带有原始巫术色彩的吉祥图语，或是部落与氏族的徽号。（图 27、28）巴蜀玺印中有一部分符号如“[符号]”、“[符号]”、“[符号]”等经常出现，应有一定的意义，有的包含与汉字



巴蜀图符玺，四川新都大墓出土（图 27）





巴蜀图符玺，铜，上海博物馆藏（图28）



晋，“匈奴相邦”，玉，上海博物馆藏（图 26）




四侧刻有图符的"王"玺拓片（图29）

形体的组合，汉字的体势也与秦印文字相同（图29），可见其表意的性质是存在的。巴蜀铜玺钮式可分为巴蜀式、秦式两种，大型的兽钮图形玺造型华美，雕镂精细，为其他地区所少见。（图30）另一类则粗朴简洁，完全是受秦系形制影响的表现。

战国中期，巴、蜀先后为秦所灭。巴蜀玺印的特有形态从此消失。

战国玺印的艺术表现

现存的战国古玺已发现一万余件，其中私玺为绝大多数，反映了


巴蜀图符玺，铜　（图30）



石鼓文拓片（局部），春秋（图31）

当时社会个人印信的普遍使用。古玺文字已是战国文字研究的重要部类。

东周时代金文仍然保持着奇肆、错落的自由体势，列国玺印文字欹侧纵放、疏密错综的结体总体上与东周文字一脉相承。(图31)因此，在不同特色的各地域玺印中，时代风格仍是主流。玺印文字的结构体势与社会应用文字呈现同一性，同时期的铜器铭文也多与玺印比较一致。各地域古玺文字变化多端、诡奇古奥的风貌，从印章艺术的角度来看，由此造成了审美类型的多样性，使欣赏者获得奇特变幻的感受。

由于长期制作传统的积累，印文的书写者与雕刻者具有娴熟的技巧。古玺文字的自由欹侧并非任意无序，一个时代的文字书法风格有其内在的审美法则。紧凑与恣放，欹险与平稳，对比与呼应，疏与密等范畴，在各系的印文中都体现出成熟的应用或者说对于法度的自然冥合，因而构筑成种种抽象而又可与人们生活中积累的艺术审美经验产生通感的意象。“司寇之玺”（图32）文字几乎完全是由斜笔构成，但通过笔画方向之间的相反相成关系，在整体效果上，稳定的空间变





"司寇之玺"，铜，上海博物馆藏（图32）



“孙冥”（图33）



“上鞴（赣）君之证玺”（图34）

化和错综的美感在作品中相得益彰。先秦玺印在印文书法、构图中已经体现出平衡和谐及疏密欹正关系的意识，奇而复正，动中有静，是古玺构图形式格外耐人寻味之处。

战国玺印的制作承接了商周以来青铜器文字、纹饰刻铸工艺的高度技巧。文字线条形态的多样化在古玺中体现得极有意味，犀利明快的如“孙冥”（图33），给观赏者一种明确的、舒畅的和坚挺的感觉。相反，“上鞴（赣）君之证玺”（图34）则表现为古朴、含蓄、苍茫的意味。这些不同的效果主要是制作工艺的细微差异造成的。尽管今天的艺术欣赏者，可以不去关注其具体的成因，而对造型艺术中线条的感受，实质上来源于生活中形成的各种线条、特别是文字书法线条的共有感知经验。中国印章要求在微观层次上进行品鉴，既能从中体验到一种精致秀逸，也可感受到浑厚粗放。因此，战国古玺的线条形态被看作是中国篆刻艺术线条表现力的早期实践。

先秦玺印形制相对于秦汉以后方形大一统格局来说，显得自由无拘。在这一方寸空间之中，先民对于多样几何形式的特殊喜好得到充分的表现，印章的外形式同样被看作是寻求多样化情趣的一个方面，方形、长方形、棱形、圆形、半圆形、半月形、多圆组合、异形组合等形制，还有式样繁多的界格、花饰，构成了古玺印面形式的丰富变



人物钮，铜，珍秦斋藏（图35）



兽钮，铜，上海博物馆藏（图36）



“偶音信玺”（图37）



“任桂”（图38）



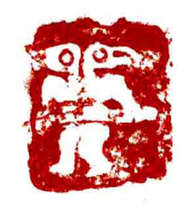
“上□玺”（图39）



“可以正下”（图40）



“信”（图41）

帝俊，铜，上海博物馆藏（图42）



双人（图43）



虎（图44）



禽（图45）

化。（图35、36、37、38、39、40、41）这在一定程度上是列国异制时代条件下的产物。此期的图形印题材多样，是古玺时代社会意识的反映。（图42、43、44、45）

齐、燕、楚、三晋都有玉玺发现。由于工具技术条件的限制，三晋"春安君"、楚国的"䟺𥗽𦟪"（图46、47）、齐的"君之信玺"等玉玺都是采取传统的砣治技法，直接刻画者比较少见，玉玺文字笔画形态尖起尖收，与汉魏玉印精整的工艺风格不同。其他如琉璃、银质玺印也已有少量出现。还有采用镀银、镶嵌以及印体加刻纹样的工艺，是注重质料与表面装饰的体现。这些装饰努力大都表现于私玺之中，官印的形制则始终保持简洁朴实为主的风格。

战国古玺是代表着中国印章艺术创作法则和审美规范演进方向的灿烂开篇，在印章艺术发展过程中有着开朝华而启夕秀的历史地位。战国古玺所蕴涵的丰富的形式和技法语言，与其后秦汉魏晋玺印一起，构成了铜印时代完整的艺术序列。





晋，"春安君"，玉，上海博物馆藏（图46）





楚，"戓礵脂"，玉，上海博物馆藏，16X13mm（图47）

注释：

[1]李零：《王莽虎符石匮调查记》，《文物天地》，2004年4期。

[2]同上。

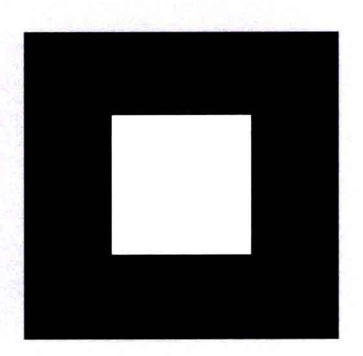
[3]近年论证为三玺为晚商之物的主要文章有：温廷宽《玺印探源》（《文艺研究》1981年1期）、张光远《商代晚期两枚铜印考》（《故宫历代铜印特展图录》，1987年）、黄盛璋《我国印章的起源及其用途》（1988年4月15日《中国文物报》）、李学勤《中国玺印的起源》（《中国文物报》1992年7月26日）等。此玺李学勤释为"亚罗，示"，张光远文中释为"亚禽"。

[4]黄盛璋文中释此玺为："罕"，李学勤释为"翼子"。

[5]钟雅伦在《先秦古玺与西方印章比较研究》（台湾大学人类学研究所，1984）文中已提出殷墟铜镜与铜玺二者之间存在相似关系。

[6]焦志勤《殷商"从"字印陶质疑》，《殷都学刊》1999年4期。

第二章



统一封建王朝的形成与秦汉印制的确立——秦汉

秦统一前后，建立起以中央三公列卿、地方郡县长吏为主干的官吏体制。秦汉官印制度与高度集权的行政理念相适应，由此形成以官印为代表的玺印文字、形制规范。秦汉印制不仅为魏晋南北朝所沿循，而且主导了整个中国封建社会官印制度的演进方向。秦汉官私印艺术风格发育充分，内涵深厚，技巧精湛，成为中国玺印史上最为辉煌的发展阶段。

第一节 制度之器——秦汉官印的政治性格

中国古代官印制度始终与职官制度与形制规范相辅而行。官印是官爵等级的标志，也是社会地位的确证。秦汉官印承载的政治元素十分丰富。

战国时代的变法潮流中，各国先后建立中央集权的官僚体制，在新兼并的边地设置郡、县，逐步形成从国到郡、县、乡的国家管理体制。官吏开始实行选拔，由国君任免，取代宗法血缘为纽带的分封制及世袭等级，由此实现对行政、军事、财政、司法等权力的有效集中，国君的政令得以通达各地。

列国的官制并不统一。班固对此有一段简要的论述："自周衰，官失而百职乱，战国并争，各变异。秦兼天下，建皇帝之号，立百官之职。汉因循不革，明简易，随时宜也。其后颇有所改。"(《汉书·百官公卿表》) 这大致说明了战国、秦、汉之际统一官制的形成与承接状况。1995年以后陕西西安相家巷秦官署遗址出土8000枚以上秦官印封泥，不仅反映了秦时行政事务活动的繁剧，而且揭示了秦官制的完备程度大大超出以往文献记载。(图1，2)

大量的封泥遗存集中出土，是20世纪秦官印资料最重要的突破。相家巷遗址出土封泥中保存的不同官职、官署官印达数百种，从中央到地方的官印文字形态统一，印形规范，是秦官印制作出于专署和官印体制稳定健全的印证。

职官制度是中国封建政治制度的主要内容，中国古代官印制度始终与之相辅而行，从一开始就显示出突出的政治性格，被赋予的内涵十分丰富。







秦，"大官丞印"封泥，上海博物馆藏（图1）　　秦，"南郡府丞"封泥，上海博物馆藏（图2）

授官授印与集权制度

秦汉官印制度的一个重要特点是与高度集权的行政理念相联系，即根本上表现为授官授印，官印颁赐或收缴的同时是职权、官爵授与或削夺的关系。这一特点在战国时代已经形成。《史记·甘茂传》记苏代与齐王的一次对话中说："夫甘茂，贤人也。今秦赐之上卿，以相印迎之。"这是秦国颁赐官印的一则记载，意思是赐给"卿"的地位的同时授予"相国"的印章。

在文武百官印章之上，皇帝御玺、传国玺不仅是皇权所系，而且是国祚的象征。（图3）因此，历代



秦，"皇帝信玺"封泥（图3）

王朝将秦代始创"受命于天，既寿永昌"的传国玺奉为至高无上的神物。失玺、夺玺的情节屡见于古代史籍。《南史·孔琳之传》载孔氏说"汉用秦玺，延祚四百"，将玺印与国运联系起来。立国的新主，将制作天子玉玺视为第一要务，《宋书·礼志》就记载了三国时孙吴立国后制作六玺之事："吴无刻玉工，以金为玺，孙皓造金玺六枚是也"。在没有治玉工匠的情况下，吴国仍然要以黄金来制作天子的六玺。

除了象征意义，官印最本质的属性是职务或官署职权的凭证，也是行使公权过程中不可或缺的特殊工具。（图4、5、6、7、8、9、10）



西汉，"杨州刺史"封泥（图4）



新莽，"广汉大将军章"（图5）



秦，"浙江都水"，铜，上海博物馆藏（图6）





西汉，"丞相之印章"封泥（图7）



西汉，"御史大夫章"封泥（图8）



西汉，"菑川王玺"封泥（图9）



秦，"橘监"封泥，上海博物馆藏（图10）



新莽，"西海沙塞右尉"（图11）



新莽，"新西河左佰长"（图12）

授官授印还表明对主权的宣示。《汉书·王莽传》记载，王莽改立"新"朝后，命五威将王骏等人前往匈奴单于处，收回西汉所赐的"匈奴单于玺"，另授给"新匈奴单于章"，表明由"新"取代汉朝的地位以及归属关系的改变。王莽改铸的少数民族官印还有"新前胡佰长"、"新西河左佰长"等。元始五年（公元5年），王莽曾派遣中郎将平宪等持金币诱使塞外的羌人献地内属，遂以羌人所献鲜水海、允谷之地置西海郡，并制作西海郡虎符石匮用以封藏所颁"符命"，填补了"已有东海、南海、北海郡，未有西海郡"的缺憾（《汉书·王莽传》）。遗存"西海羌骑司马"和"西海沙塞右尉"官印，即是置郡后颁给羌人或汉人的官印。（图11、12）

在秦汉官印体制中，官印是官爵等级的标志，也是政治地位的物化标志。根据《汉旧仪》等文献记载与遗存玺印实物的研究，可知这一制度下官印所涵等级与形质之间的对应关系如下：

此外，还有不同颜色的印绶与上述标志相配合。皇帝、帝后的官印，其印面标准大于百官所用印。这些标准，在实际执行中是十分严格的，即使是滥封官爵、库帑虚空的时期，金、银两个等级的官印，也须要以鎏金、鎏银替代。（图13、14、15、16）

以相应的质材、钮式、文字规格、自名、印绶作为等级标志，实际上是赋予印信形态以验示与钤用两方面功能，使印章从外观形制与印文语义两方面都得以彰显出佩用者的官爵与地位。这种繁复但又是明晰的官印形制标准，既是社会等级秩序的反映，也是印章本身在政治生活中重要地位的体现。



西汉，"皇后之玺"，玉，陕西历史博物馆藏（图13）

代表等级	质材	钮式	印文规格	自名
皇帝、皇后	玉	螭虎钮	四字	玺
诸侯王、王后	金	龟钮	四字	玺
列侯	金	龟钮	四字	印
三公、大将军	金	龟钮	五字	章
列卿至比二千石以上官吏	银	龟钮	五字	章
千石以下二百石以上官吏	铜	鼻钮	四字	印

注：印文改为五字并自名曰章始于西汉武帝太初元年（公元前104年）

西汉，"皇后之玺"，玉，陕西历史博物馆藏（图13）



东汉，"广陵王玺"，金（图14）





西汉，"石洛侯印"，金，中国国家博物馆藏（图15）





西汉，"骑都尉印"，银，上海博物馆藏（图16）

官印的颁授与归缴

秦汉实行以职官印为主的制度。官印的管理、使用形成严密的制度。同时，在一些机构官署印与职官印并存，两者有所分工。官署印为公印，代表比较抽象的公权。职官印的郑重性体现在管理制度上。

首先，官印的颁授与制作权相统一。官印由朝廷铸造、颁授，并依据统一的形制规范。县以上的官吏由中央任命，诸侯王国、侯国由天子分封。鉴于西汉初期诸侯王权势膨胀，自行命官，形成独立王国的状况，景帝平定七国叛乱后，削夺诸侯王的权力，其中一项措施是将王侯国的大部分行政官吏委任权收归朝廷。《汉书·南粤传》记载：武帝时，南粤国王上书，请比内诸侯，于是天子许之，赐其丞相吕嘉银印及内史、中尉、太傅印，“余得自置”，这一记载说明，中央对授印的权限是严格控制的。这是维护中央集权的一项制度安排，以此保证封建国家对于整个官吏系统的管辖。（图17、18）

授印是有一定的仪式的。《汉旧仪》记载说：“御史中丞授印绶，印绶盛以箧，箧以绿绨，表白素裹。尚书令史捧西向，侍御史东向，取箧中印绶，受印绶者手握持出，至尚书下乃带之。”仪式的庄重是由于授印即为职权授予。同理，官、爵的辞、免、迁和本人身故都要上缴印绶。汉初周勃以流言自危，欲谢辞所委丞相之职，遂提出“请归相印”（《汉书·周勃传》）。同书《武五子传》记燕王旦上书：“臣旦愿归符玺，入宿卫，察奸臣之变”，“归玺”即表示愿去其位之意。后燕王旦谋反败露，自绞前“以符玺属医工长”，表示仍还印与朝廷。另外，秦汉时代官吏殉葬用印是需要另作明器的。（图19）以原印殉死则需要由皇帝特赐，如《汉书·张安世



西汉，“南越中大夫”，铜，上海博物馆藏（图17）



西汉，“河间王玺”封泥，上海博物馆藏（图18）





西汉，“长沙丞相”，铜鎏金，湖南省博物馆藏（图19）



西汉，"宛朐侯埶"，金，徐州博物馆藏，23X23mm（图 20）



西汉，"婕仔妾娟"，22.5X22.5mm（图21）



西汉，"临菑丞印／夏何"封泥，上海博物馆藏（图22）

传》记载：张安世薨，"天子赠印绶，送以轻车介士，谥曰敬侯"。可见赐本印殉葬是礼法上的一种特殊待遇。《后汉书·礼仪志》记载，诸侯王、列侯薨，皆令赠印玺。汉代对赐给殉葬的印章，还出现了特殊的规范，即官号后附有人名，以区别于正式的官印。（图20、21）

在西汉封泥中，我们发现在抑上官印后又加钤私印的现象（图22），这就解释了何以大量私印封泥在西安相家巷秦官署遗址、河南平舆古城村汉太守府遗址中出土的原因。由于官职任用是存在前后更替的，重要文件或物件传送时官印、私印并钤的方式，可以确定担任该职务的个人对所封物件负有唯一的责任，不因官职转移而消除。严密的制度，是为了保证职权的正常行使和职责的认明。秦汉时代通行的封缄制度，促使当时印信使用大为普及，制作进入空前的盛期。

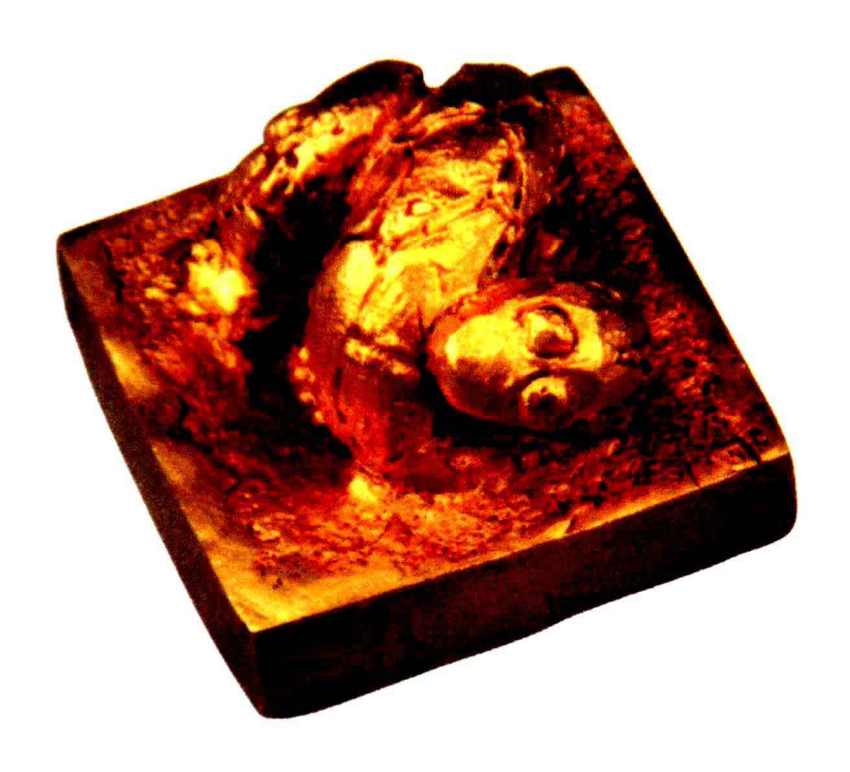
民族关系中的地位确证

在多民族融合交流与冲突的历史环境中，印章被设定为中原王朝与周边民族之间不同政治地位的标志及相互关系的契约凭证。元封二年（公元前109年）汉武帝发兵击西南夷，"滇举国降，请置吏入朝。于是以为益州郡"，在设立郡县的同时又赐给"滇王之印"，令其管理族民。汉朝对内属之民族首领封予"王、侯、君、长"官号并赐给印章，分别以金、银、铜质为等级标志（图23、24）。在给匈奴族的诸多官印中，还出现了汉语官号和按匈奴语官号音译官名的不同做法。起首印文冠以"汉"字，是表明诸族的归属关系。归附行为被认为最体现王朝天子道德感化和权威的力量。两汉颁赐边远民族印章涉及越、滇、匈奴、乌桓、鲜卑、羌、賨、叟、氐等，这些官印不仅是研究汉与周边



西汉，"益州太守章"封泥（图23）





西汉，"滇王之印"，金，中国国家博物馆藏，23X24mm（图24）





西汉，"越稻君印"，铜，私人收藏（图25）

界也。光武赐以印绶。"同书《东夷传》说当时"濊、貊、倭、韩，万里朝献"，反映的是汉中原王朝对周边部族的影响。因此，对前来朝贡内附的远方诸族，往往赐给印章。（图29）史籍中这方面的记载很多，如《三国志·魏书·东夷传》对魏明帝颁赐遣使前来朝贡的邪马台国卑弥呼女王"亲魏倭王"官号



西汉，"汉保塞乌桓率众长"（图26）

各族关系以及汉代的行政、军事的重要资料，也成为官印体系中一个独特的组成部分。（图25、26、27、28）

《后汉书·东夷传》记载建武中元二年(公元57年)，"倭奴国奉贡朝贺，使人自称大夫，倭国之极南



西汉，"汉匈奴破虏长"，铜，上海博物馆藏（图28）



西汉，"汉归义氐佰长"（图27）

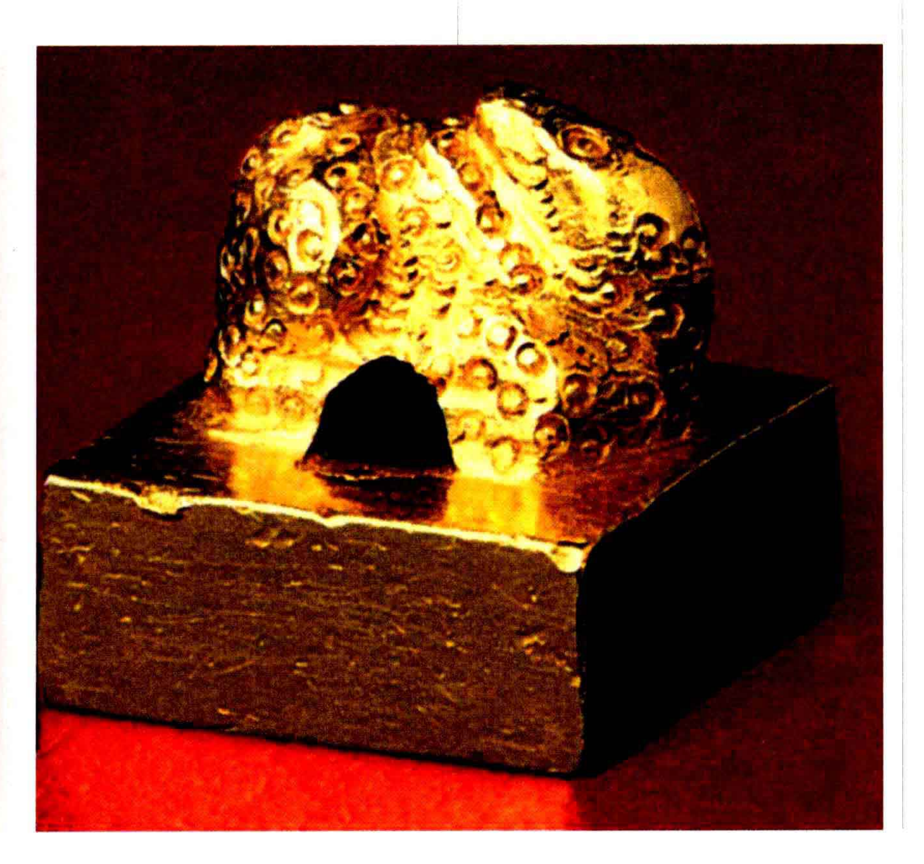


及印章之事记述较详。汉时带方郡至邪马台国有一万二千余里。明帝给卑弥呼女王的诏书中对其朝贡的行为颇为称赏，表示："汝所在逾远，乃遣使贡献，是汝之忠孝，我甚哀汝。今以汝为亲魏倭王，假金印紫绶，装封付带方太守假授汝。"次年，即正始元年（240年），由带方太守弓遵派人将诏书和印绶授予了倭王。当时受汉赐官印的滇、匈奴诸族和邪马台国还处于未使用文字的阶段，使用印信的社会条件尚不具备，这些印章并无实际使用意义。但中原王朝赐封的官号及官印，是对其地位与政治关系的明确认定。在汉晋时代中原王朝处理与各周边民族之间的关系中，颁给官印是最具策略色彩的手段之一。

这些特征都表明秦汉印制所承载的政治元素十分丰富。这一体系长期稳定。隋唐以后，官吏的任命与等级标志分解到告身和其他舆服规格方面，古代官印体系遂转入官署公印为主的发展阶段，古玺印的职能与形态发生了相应的变化。

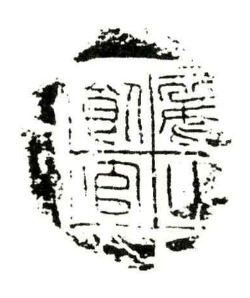


东汉，"汉倭奴国王"，金，日本志贺岛出土，福冈市美术馆藏（图29）





“白水之苑”封泥（图1）



“丽山飤官”封泥（图2）



“宜春禁丞”封泥（图3）



“泰仓”，铜，上海博物馆藏（图4）



“宜春禁丞”（图5）

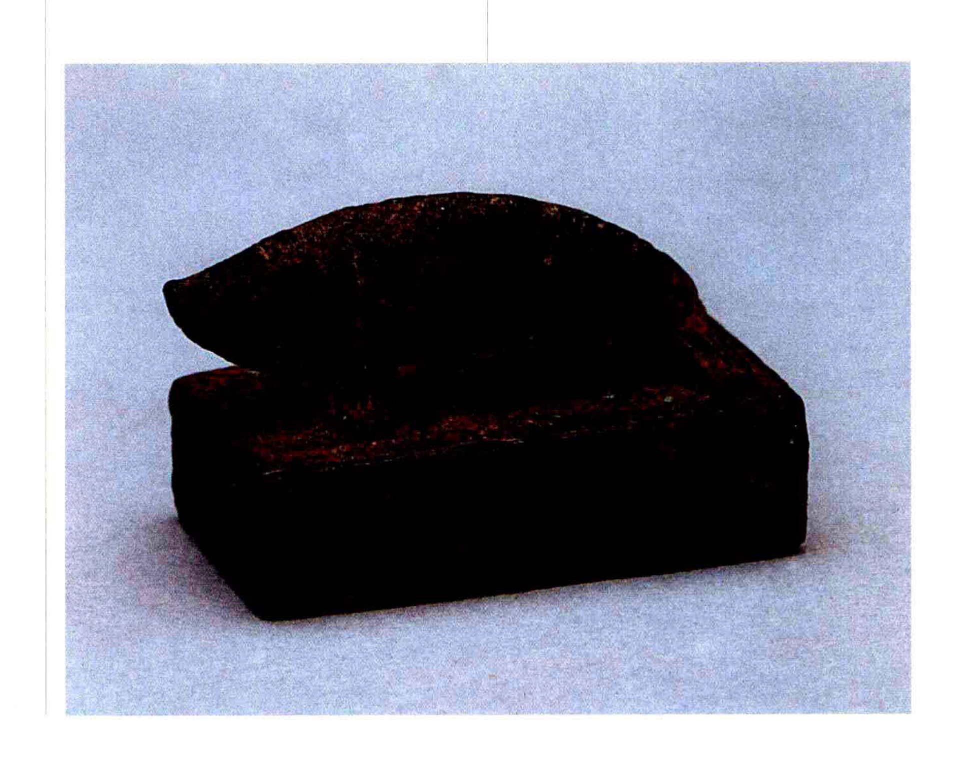


“左礜桃支”（图6）





“琅左盐丞”，铜，上海博物馆藏（图7）



第二节　走向平正规范——秦代的官私印

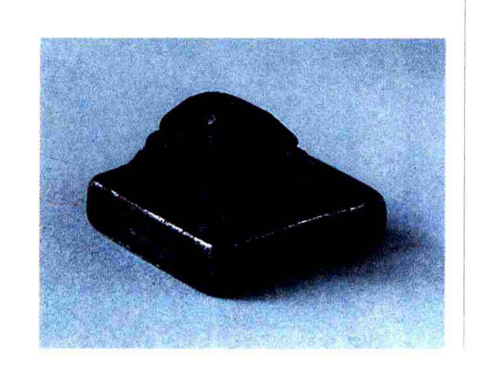
明代朱简所著的《印经》中引沈野语云："秦汉印章传至于今，不啻锺王法帖"，把秦汉印比作魏晋时代最著名的书家锺繇、王羲之的经典书迹。但传统印学著作中所说的"秦汉印"，是一个外延宽泛的风格概念，而非界定严格的考古学范畴。近年出土的封泥，进一步揭示了秦印文字、形制的清晰面貌。"白水之苑"、"丽山飤官"、"宜春禁丞"等封泥与传世"泰仓"、"宜春禁丞"、"左礜桃支"、"琅左盐丞"等铜印（图1、2、3、4、5、6、7），都是秦印文字的典型代表。它们有一部分或属战国晚期，但战国秦系文字已经具有独特的风格而自成一脉，故可不予分论。

秦印形制的新格局

周平王东迁后，西方之地为秦国所有。秦吞并周围一些戎族部落和小国，国力逐渐强盛。由于地理和历史原因，秦系文字较多地继承西周金文的风格，结体相对稳定，直到缓慢演变为小篆的阶段，故与六国文字风格差异很大（图8）。

秦代完成了官私印形制和文字风格的重大转折。在战国晚期，秦的印制已经相当稳定，职官印印文以四字为基本规格，文字形体趋於规范，统一的官印等级规范也在此期初步奠定。秦时定制："皇帝六玺，皆白玉螭虎钮，文曰'皇帝行玺'、'皇帝之玺'、'皇帝信玺'、'天子行玺'、'天子之玺'、'天子信玺'"（《汉旧仪》）。其他文武百官印章也确定不同的质料等级，中下级的官印均为铜印，自名为"印"。上海博物馆和扬州市博物馆分别收藏"广平君印"、"武信君印"银质龟钮印（图9），形制相同，都是战国时





"广平君印"，银，上海博物馆藏（图9）



秦公鼎铭文（图8）



"赵癸印"(图10)



"连尬"(图11)

期的秦国之制，武信君见《史记·张仪列传》载："秦惠王（公元前337年～前310年）封仪五邑，号曰武信君。"这两件实物不仅证实了秦曾封有广平、武信两君，而且说明等级官印的构建，在秦国已经形成。作为秦对于中国古代官印制度的建树，这一体制在汉代进一步健全，并为魏晋南北朝时期基本沿循。

平台型鼻钮以及向西汉瓦钮过渡的中间形态是秦官印的主要形制，制作简朴，与列国玺印相比其铸造工艺并无突出之处。

秦代官私印最大的特点是改变了六国古玺大小悬殊、式样纷繁的状况，印形大小趋同，形成了统一的形制体系。官印虽尚有因铸造时出现的尺度落差，但基本上定型在2.2～2.4厘米见方之间，长方形官印则取其一半，故又称"半通印"，为低级官吏或者官署公印的形制。通官印、半通印的分工以及施用界格成为基本定式。私印则普遍小于官印，以长方形为多，另有圆形、椭圆形等。(图10、11、12)

秦印的界格因印形不同而分别有"田"、"日"形之分。在抑印于封泥的时代，疏落的印文借助这类

"焦得"(图12)

界格，获得了齐整紧束、井然有序的视觉效果。界格的分隔也是很见心机的。秦私印的界格往往不是千篇一律式的等分线，而是自觉按照文字体势特点与结构的繁简来确定的。且看"李骋"、"魏得之"诸印(图13、14)，即是如此。显然，依据繁简划分印面，添加界栏，从其文字的自然体势出发，宜收宜展，各得其所，所获视觉印象也就大致平和匀落，从而区别于战国古玺那种大疏大密，以错落为主导倾向的风格。这是秦代社会审美习尚的一个侧面反映。

秦的玺印中，铸有一类成语印，又称箴言印，如"和众"、"孝弟(悌)"、"士君子"、"正行"、"日敬毋治"、"敬上"、"审信"、"兼仁"(图



"李骋"(图13)



"魏得之"(图14)

15、16、17),其语词多见于先秦儒家的典籍,是战国时代流行的重视修身、惕厉信念的自我警示用语。还有祈求福祉的吉语如“千金”、“富昌”、“万岁”、“多牛”、“宜官”(图18)。相比于其他六国,秦的成语印数量较多,内容亦丰富,其中有的风格完全一致,可知是成批制作,具有商品化的性质。这既反映了玺印在秦时的功能扩展,也可窥见当时社会的意识与风俗。



“士君子”(图15)



“兼仁”(图16)



“孝弟”(图17)

“千金”(图18)

雅化与率意的冲突

中国文字发展到秦代,结构、体态与笔形为之一变,出现了新的体势。秦统一以后,针对“言语异声、文字异形”的状况,以规范化的秦篆取代六国异文。经过李斯等人整理的秦小篆,结构稳定,形体端严,笔画均整,与西周金文和六国古文参差错落的形体迥然相异。这些特征在秦刻石文字中表现得十分鲜明。(图19、20)

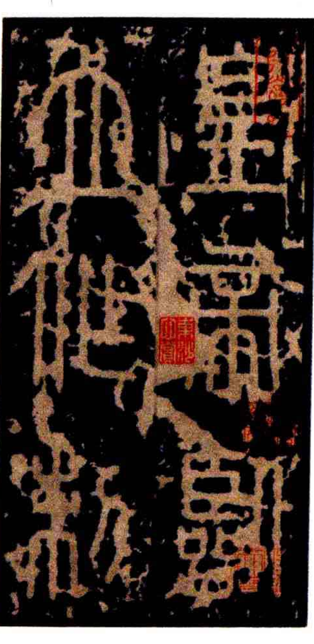
秦印文字在结构上与当时的小篆是一脉相承的。这一历史时期尚处于社会通行文字与印章文字相同一的阶段。

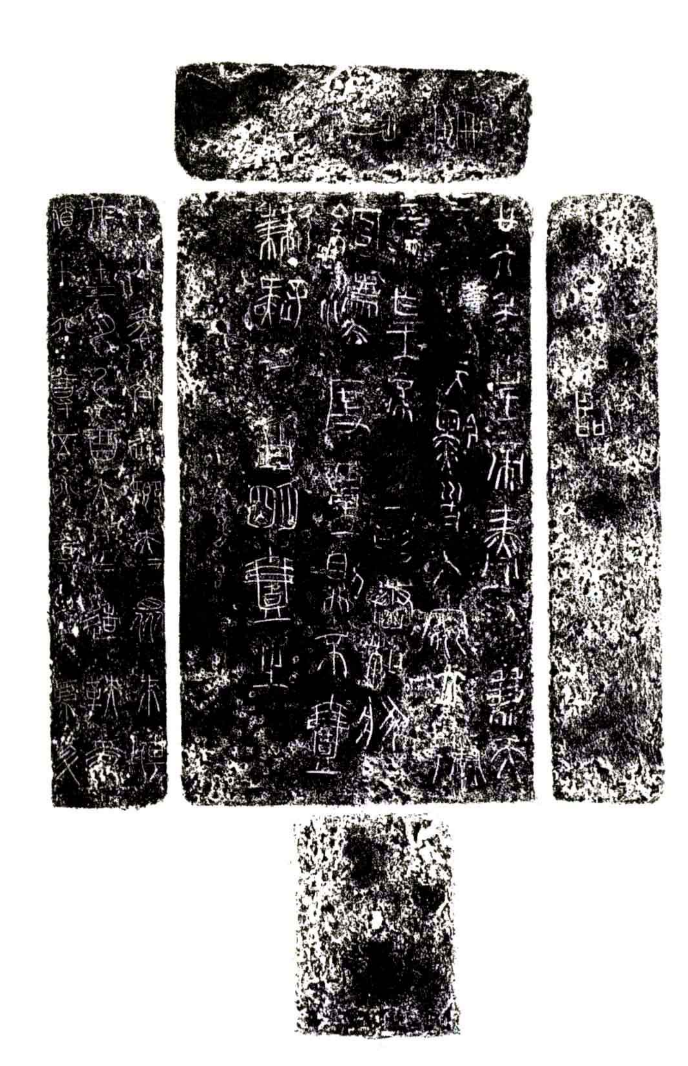
秦印的文字体态介于《泰山刻



泰山刻石拓本(局部)(图19)







商鞅方升上铭刻的秦始皇廿六年诏文，铜，上海博物馆藏（图20）



石》与秦诏版文字之间，是秦篆用于“摹印”而作出调适的风格形态。但它同时存在两个偏向的冲突：

一方面，上层统治者所崇尚的雅化风格——《泰山刻石》等代表了这一倾向，引导着印文书法趋向平整，我们在秦印中看到一些力图将笔画书刻规正，从而大大减少圆笔或斜笔的作品，如“王戎兵器”、“邦司马印”、“公孙穀印”之类（图21、22、23）。

另一方面，下层印工、书佐制





“王戎兵器”，铜，天津博物馆藏（图21）





"邦司马印"，铜，22X23mm，浙江省博物馆藏（图22）



"公孙穀印"(图23)

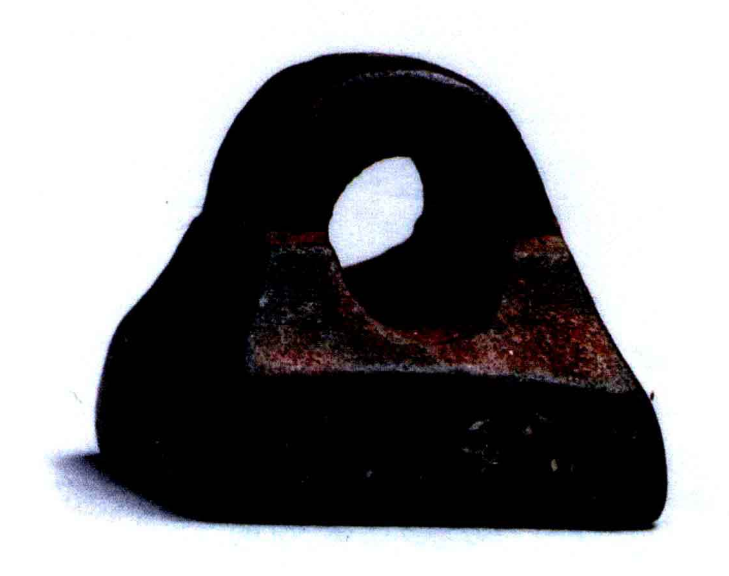
作过程中往往出现便捷、率意的作风，这又使得秦印文字自然地显露出某些早期的遗风。一种新体势从形成到广泛流行需要较长的过程，长期习用的书写风格总要顽强地表现出来。因而印文体势在平整化的趋向中仍可见欹侧天然、圆活灵动的意态，风格上也就更多地接近秦代的诏版、权量铭文。如姓名印"李骋"、"连尫"，官印"长安君"、"右厩将马"（图 24、25）等，都可看到两种偏向互为作用，新旧体势兼容并蓄的状况。

对于汉字这样的方块字类型，进入特定的印章构图单元中，总要依据印面形式进行适当的变形挪移。显然，制作印章的书佐、印工对于文字书写是极为熟练的。于是，出于自然的率真情趣与主动的安排相互融合，构成秦印文字紧结活泼、拙中寓奇的特有风貌。像"右厩将马"一印，四字虽分处于"田"字界格，却表现出相互揖让顾盼的情态。"右马"二字态势揖向左方，"将"字又紧敛右下的"寸"部，迎向右侧，"厩"字也有同样的意味，印文左顾右盼，奇而复正，相呼应而组合成一套腔板，颇具相亲相迎的情态美。这种意态在秦印中十分普遍，表现出童真般的情趣。情态的意味是中国文字书法中的特有艺术现象。秦印文字和后来以平方正直为主流的汉印文字，表达的显然是两种不尽相同的气氛。

以书法的体验而言，"李骋"、"焦得"还显出一种幽默的意态。"骋"字左侧偏旁的夸张，颇有生动之处。"焦得"印中，"得"字末笔乃是金文体势，为印面平添了紧敛、圆活的风味。"宜阳津印"（图26）妙在线条爽利细劲、神清气畅，其文字结构介于动与静、奇与正之间，能紧凑而不失空灵，笔势一气呵成，诚是最不易得之妙。长安君



"长安君"，铜，上海博物馆藏(图24)







"右厩将马"，铜，23X24mm，上海博物馆藏（图25）

为秦始皇弟成蟜。此印结构欹侧灵变，巧合于自然，亦为秦印文字代表风格。

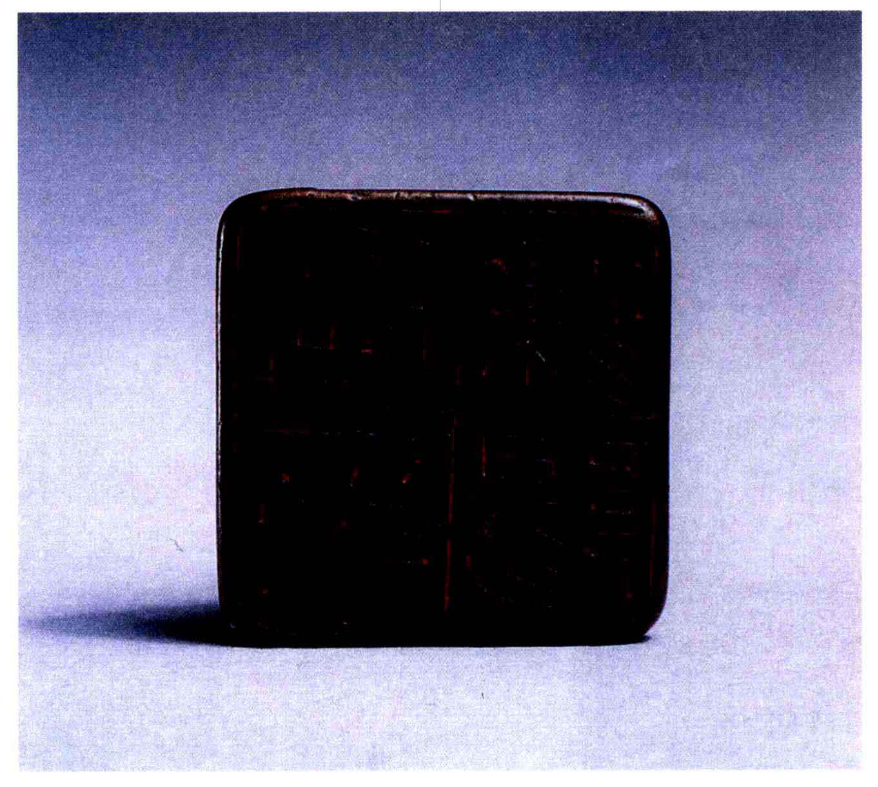
由此，我们看到一种向着精熟而未至精熟，追求平整而未能平整的过渡阶段的稚拙质朴之美。秦印文字在整个玺印艺术史上就属于这样的类型。

中国印章艺术的审美关注，最核心的部分就是文字造型与线条的表现。秦印的线条是一种有意味的形式。直接凿刻文字于青铜印坯的工艺在秦代仍然有所延续，这是源于秦国与其他列国不同的历史传统。铸文的官印和私印也开始增多。以举国之力横扫六合，大乱甫定之后又紧接着强征暴敛，造成社会心态的仓皇与惊悸，因而，如同三晋、楚私玺那种精致的铸玺线条在秦印中全然无觅。相反，犀利一路凿印工艺所必需的物质手段又远未具备，于是紧驶战行、步步顿挫就成为秦印凿刻时的必然状态，表现为一种沉凝、富于阻意的“屋漏痕”式的线条。这和书法艺术中的涩势、迟笔可以说是不期然而相合。如果我们将其典型作品加以放大，这种线条韵律便可体味得更加真切，较之率直疾行、畅达无阻的形式，显然更涵深沉、坚毅的力量。

秦代二世而亡，玺印的艺术表现在秦代并未得到更充分的发育和成熟。但是，秦代所奠定的印章制度和形式规范，并没有因为朝代的更迭而中断其合乎规律的发展。秦制汉承，正是在这一基石上，成就了汉印艺术的历史新高度。



"宜阳津印"，铜，上海博物馆藏（图26）



第三节　汉代玺印的艺术法则

西汉的官印制度及其形制、印文规范进一步臻于完备，中国古玺印史上前后延续八百年的“秦汉印系”，实质上就是以官印为主导、以秦汉确立的官私印形制规范为代表的印章制度及其风格体系。

艺术审美的新阶段

近几十年来，随着田野考古工作的展开，两汉时代的玺印有许多重要的发现，为研究汉代历史与文化艺术提供了宝贵的实物资料，也为传世汉印的断代，建立了标准序列。

1950年代至1960年代，湖南长沙、常德地区出土滑石官私印44枚，皆为殡葬专用明器。（图1）

1954年，陕西阳平关出土东汉初朔宁王隗嚣之母的金质印玺：“朔宁王太后玺”。（图2）朔宁王为据有汉时天水、武都、金城等地方的割据政权，《后汉书·隗嚣传》记载建武七年（公元31年）公孙述封嚣为朔宁王，后立子隗纯为王。

1957年，云南晋宁石寨山汉墓出土西汉“滇王之印”金印。

1958年，朝鲜大同江南岸贞柏里汉墓出土“夭租薉君”银印。（图3）夭租故地在今咸兴。“薉”为古东夷部族，夭租薉为其中一支。



东汉，“朔宁王太后玺”（图2）





西汉，“靖园长印”，滑石，湖南省博物馆藏（图1）





西汉，"利苍"，玉，湖南省博物馆藏（图4）



西汉，"夫租薉君"（图3）

1973年，陕西咸阳汉长陵附近发现西汉"皇后之玺"玉玺。为西汉所制皇后袭传之玺。

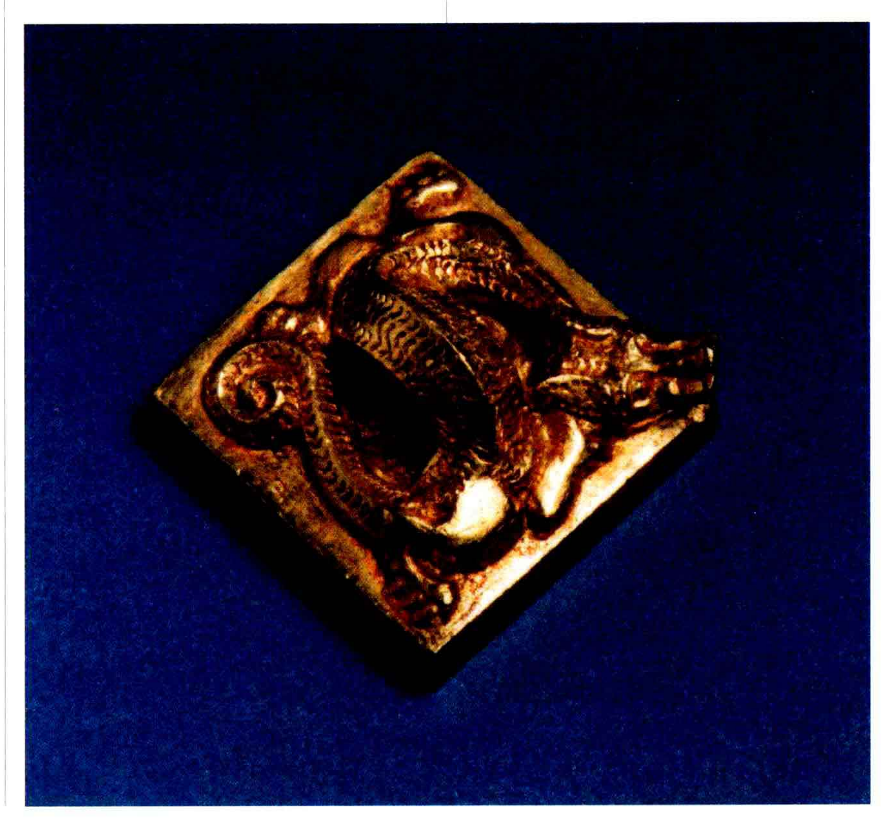
1974年，长沙咸家湖汉墓出土西汉"曹嫘"、"妾嫘"等3枚玉印。

1974年，马王堆汉墓发掘出土的明器有汉初"长沙丞相"、"轪侯之印"鎏金铜印和墓主私印"利苍"、"妾辛追"等4枚，以及"轪侯家丞"等封泥。（图4）

1980年，重庆江北区观音桥出土新莽"偏将军印章"金印。

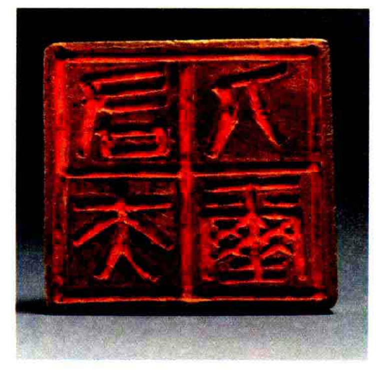
1983年，广州西汉南越王墓出土"文帝行玺"龙钮金印、"帝印"螭虎钮玉印、"泰（太）子"及"右夫人玺"龟钮金印、"赵眜"覆斗钮玉印等23枚玺印和35枚封泥。（图5、6）





西汉，"文帝行玺"，金，西汉南越王博物馆藏（图5）





西汉，"右夫人玺"，金，22X22mm，西汉南越王博物馆藏（图6）

1983年，陕西凤翔县柳林镇屯头村出土新莽“五威司命领军”银印。（图7）“五威司命”为新莽始建国元年（公元9年）所置官名，职掌司法、军事等督察。



新莽，“五威司命领军”（图7）

1984年，海南乐东县出土西汉“朱庐执封”银印。（图8）为西汉朝廷封给朱庐县当地少数名族首领的爵号印。

西汉，“朱庐执封”，银，乐东县文化局藏（图8）



1985年，徐州龟山汉墓发现西汉第六代楚王“刘注”银印。（图9）





西汉，“刘注”，银，徐州博物馆藏（图9）

1994年，徐州西汉宛朐侯刘埶墓出土“宛朐侯埶”金印。宛朐侯刘埶为楚元王子，封于汉初，景帝三年（公元前154年）参与“七国之乱”被诛。

1995年，徐州狮子山西汉楚王墓出土“楚都尉印”等银印5枚、王国属县官印200余枚，为迄今为止一墓出土官印数量之最。（图10）

上个世纪九十年代在陕西汉景帝阳陵丛葬坑出土“车骑将军”、“太官之印”、“军太仓印”、“军武库器”等一批金、铜官印。（图11、12、13）这些官印的职掌多与所出丛葬坑的性质相一致，印形不足定制之半，制作粗简，为专用于殉葬之器。

1996年，上海博物馆征集新出土西汉初年景帝所封遒（逎）侯陆（隆）疆的大型烙马印“逎侯骑马”。（图14）

作为用印遗迹的汉代封泥，除



西汉，"楚都尉印"，银，徐州博物馆藏（图10）



西汉，"车骑将军"，金，汉阳陵博物馆藏，王保平提供（图11）



"太官之印"，铜，汉阳陵博物馆藏，王保平提供（图12）

各地零星出土之外，比较集中出土的有以下几处：

1974年，马王堆汉墓出土封泥27枚。

1982年至今，徐州土山已清理出土西汉封泥4000余枚。

1994年，徐州狮子山楚王墓出土西汉封泥80余枚。

2000年以来，山东临淄刘家寨出土西汉齐国封泥2000枚以上。

2006年，河南平舆县古城村两汉汝南郡及其属县、侯国官印封泥2000余枚。（图15）

近几十年中汉代官私印的零星出土，由于大量流散已难以统计。

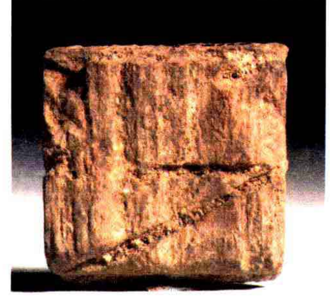


"军武库器"，铜，汉阳陵博物馆藏，王保平提供（图13）



西汉，"逌侯骑马"，铜，上海博物馆藏（图14）





东汉，"上蔡令印" 封泥，上海博物馆藏（图15）

如此数量的两汉印章与封泥遗存集中发现，不是偶然的。中国玺印发展到汉代，进入了极盛时期。社会应用的广泛促成制作工艺的精美，同时也表现出风格类型多样化。随着文字书写形态的演进，印文的特征经历了阶段性的变革，方正匀齐的结构与体势成为这一时期突出的表现。汉印文字风格完成了由先秦的自由恣放走向端和均衡秩序的最后一步。这一秩序的建立显示了玺印审美进入了一个新阶段。

西汉"妾徵"、"康陵园丞"（图16、17）等一类以严谨方整的文字结构和绵密匀落的布局为特点的印章，即所谓汉代规范的主体，表现的是宽博丰腴和整肃的风格，我们从中体验到一种稳定而宁静、庄严而雍容的气派，欣赏的心境由秦印的率意稚拙转换为平缓恬适和优雅。



西汉，"妾徵"（图16）

端庄、雄健、典丽成为贯彻于汉代印章制作之中的艺术目标。

西汉官印文字在惠帝、文帝时期已经基本摆脱了秦印篆法的圆润、紧结、率意风格。四字、五字印文皆界分严格，因地置势。布局的理念是整体上使印文充实空间，突出布局匀满均衡的美感，而适当变形手法的运用又有助于取得井然有序的布局效果。汉印艺术平方正直、朴实宽博的基调由此奠定。同时的篆书书迹也有类似的表现。（图18、19）这一时期的官印除草





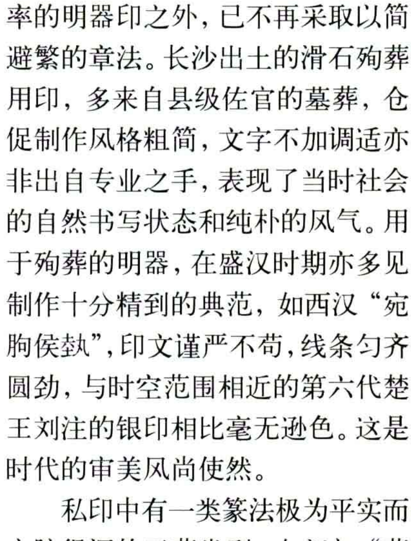
西汉，"康陵园令"，铜，上海博物馆藏（图17）



西汉，“中部将军章”（图18）



西汉，“苏将军印”（图20）



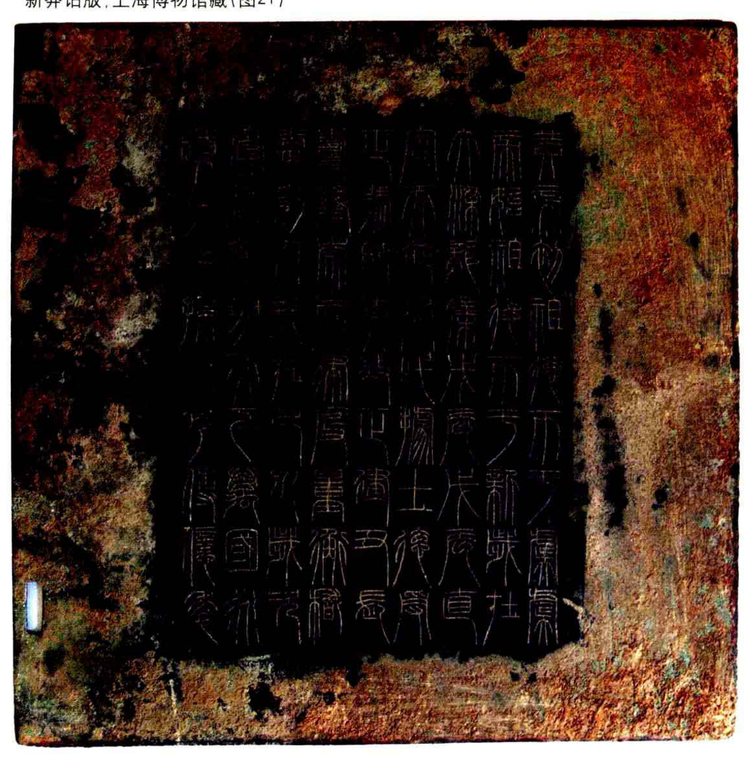
率的明器印之外，已不再采取以简避繁的章法。长沙出土的滑石殉葬用印，多来自县级佐官的墓葬，仓促制作风格粗简，文字不加调适亦非出自专业之手，表现了当时社会的自然书写状态和纯朴的风气。用于殉葬的明器，在盛汉时期亦多见制作十分精到的典范，如西汉“宛朐侯埶”，印文谨严不苟，线条匀齐圆劲，与时空范围相近的第六代楚王刘注的银印相比毫无逊色。这是时代的审美风尚使然。

私印中有一类篆法极为平实而字腔很深的工艺类型，如汉初“苏将军印”以及时代稍后的中山靖王刘胜墓出土的“窦君须 · 窦绾”两面印等（图20），也是西汉前期风格的代表之一，其风格精整茂密，体态较官印更为饱满，在布局上呈



西汉，“张掖都尉棨信”，居延肩水金关遗址出土（图19）

新莽诏版，上海博物馆藏（图21）



现灵活应变的风格，往往采用因字画繁简而互为避让的排置格式，或者采取“朱白文相间”，以简对繁的分布手法，显然出于追求形式变化的旨趣，反映了汉代印工对于和谐平衡视觉效果的明晰体认和把握。

西汉中晚期，官印的形态经过景帝、武帝时期的定制后，体式更为稳定。印文按比二千石秩级为标准，分作四字、五字两种；印面以汉尺一寸为准（合今约2.3厘米），下级职署印则为其半。王莽改制建立“新”朝，在官印制度方面也多有窜乱，在封赐大量官爵的同时重铸新印，钮式的使用级别、印文形式等方面往往摹仿古制，或自行其是，变革汉法。这一时期官印取消四字官印，改用五字、六字、七字、

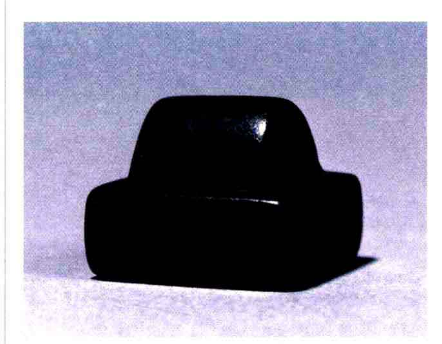
九字印文，但均以铸作精美为特色。王莽时期官私印如“五威司命领军”、“使掌果池水中黄门赵许私印”，线条方中寓圆，细挺匀适，文字结体稳妥工整，为具有代表性的风格。“新”朝的文字与工艺风格同样体现在钱币、诏版铭刻上，其严谨的制作风格为此前少见（图21、22、23）。

刘秀建立东汉后，恢复西汉官印制度。体现于东汉时期印文布局上的特色是趋向绵密饱满，文字体势更为转折方正，以至在东汉中期



新莽，“使掌果池水中黄门赵许私印”，银，24X25mm，陕西历史博物馆藏，1980年陕西省旬阳小河汉墓出土（图22）

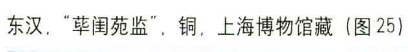
以后出现敦厚丰腴、方劲朴茂的“满白文”风格。（图 24、25、26、27、28）由“顺陵园丞”、“广陵王玺”到“苹闺苑监”诸印，可见东汉初至晚期文字风格的演变走向。



东汉，"顺陵园丞"，铜，上海博物馆藏（图 24）

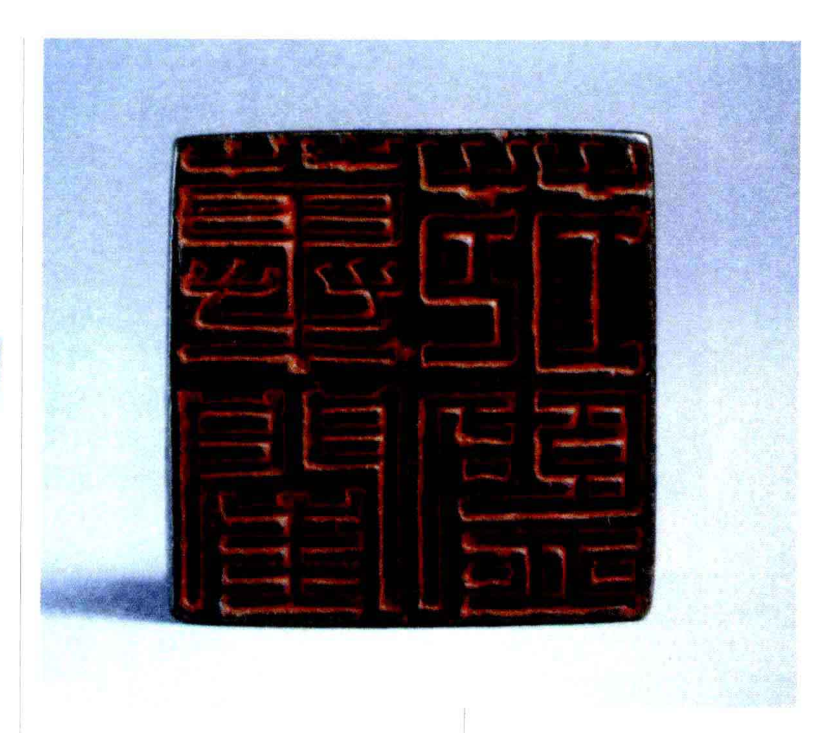


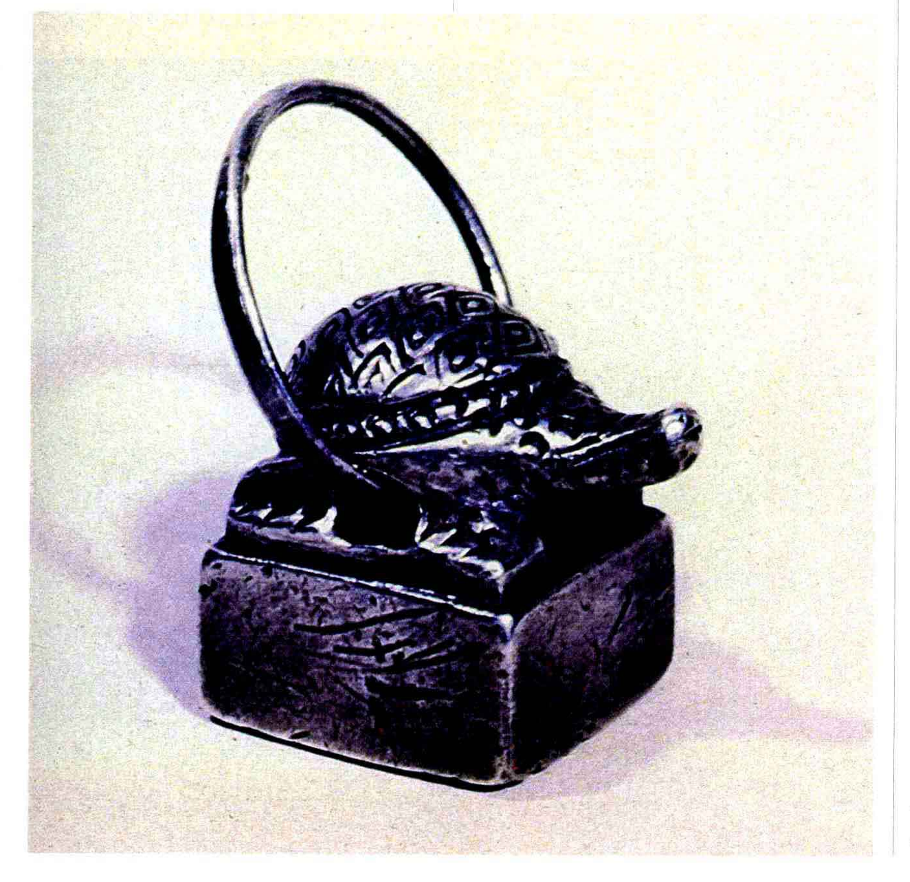
新莽，"后将军印章"，金，23X23mm，私人收藏（图 23）



东汉，"苹闱苑监"，铜，上海博物馆藏（图25）









东汉，"下邳中尉司马"（图26）



东汉，"琅琊相印章"，银，北京故宫博物院藏（图27）





东汉，"傅捐之印"，铜鎏金，上海博物馆藏（图28）

主流风格与类型表现

延续四百余年的两汉玺印风格是一个变动着的体系。由于时代变迁与质料、制作工艺诸因素的作用，形成了多种子类型。

风格的背后往往存在工艺与技术因素。战国时期高度发达的铸印工艺，在经历秦和汉初的暂时解驰后，至武帝前后又恢复到较高的水平。汉代的铸造业中仍是陶范法和失蜡法工艺同时存在。私印的工艺提升往往表现得更为突出，线条匀整挺劲，笔意表达精微是普遍的艺术表现。始终采用直接凿刻的汉代金银官印，亦在体现平整工致的效果方面毫无遗憾，可见明确的审美自觉主导着汉代印章制作工艺。

尚玉的情愫始终沉淀于中华民族的审美心理之中。在先民看来，玉是君子与道德的物化。汉代人对玉印的尊崇无疑是这一观念的反映。商周时代玉器雕镂的技术传统与汉代印文书法的汇合，将玉印的风格推向高雅的境界。西汉砣治玉印的印文书法、构图与线条的表现达到了一个时代力度与智慧的极限：圆健流动的文字体势展现得淋漓尽致，而在细微笔触、笔势的传达上竭尽工巧之能事，获得和平与优美浑然交融的效果。出于愉悦的考虑，汉代社会在关注印章的质料选择、钮式的造型雕刻之外，对于文字体势与线条的审美体验也更为细腻而深刻。印文中的笔画夸张、变形都是一种主观的努力，使玉印

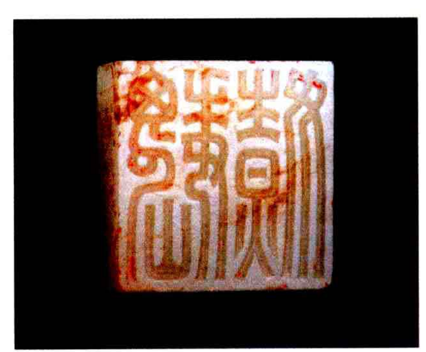


西汉，"刘冬古"，玉，上海博物馆藏（图29）

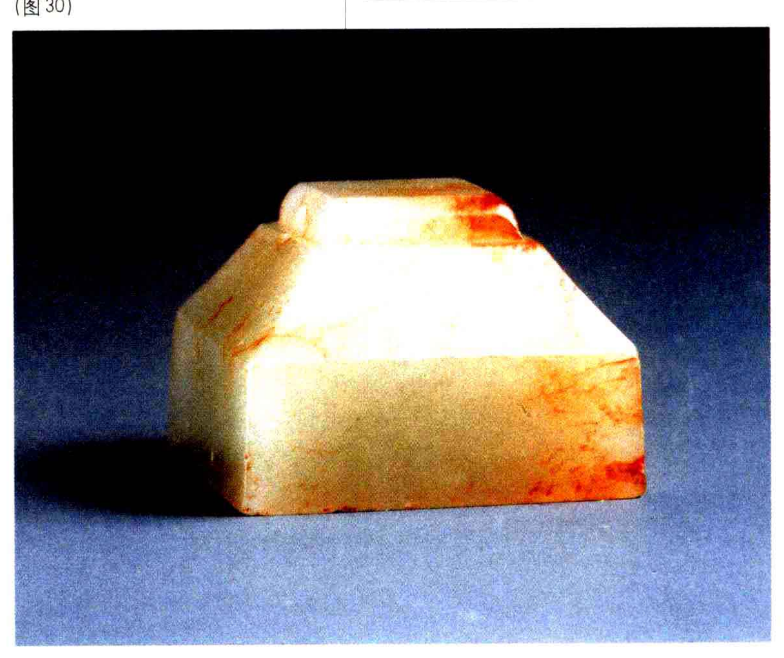
达到外在与内蕴的最完美统一。(图 29、30、31) 代表汉代印章艺术最高水平的玉印工艺在魏晋以后悄然消退。

产生风格的历史条件无法重复。





西汉,"魏嫽",玉,上海博物馆藏(图 30)



春秋战国时代，中国文字在主流书写形态之外，已出现了富于装饰性的美化形式，这些形式，主要表现于青铜器铭文之中。汉代的鸟虫书印文则将文字的装饰趣味强调到一种极致。

如果说玉印类型所表达的是不同于汉印主流风格的一种典雅与高贵，汉代鸟虫书私印则更强烈地张扬了绮丽、优美的情调。汉初鸟虫书被列入“六体”之一，在“秦书八体”中列为其四，与“摹印”字体相提并论，可见是为社会所崇尚的一种文字美化形式。鸟虫书的出现也与人们对生命形态的认识有关，与当时对自然力量的崇拜有关。鸟虫书以凤、鸟、鱼、虫（龙）形体作为笔形的装饰，这些动物都是古人观念中视为祥瑞和神异的对象，在铜器、画像石中也是常见的表现或装饰主题。本来已经抽象符号化的汉字再度异变为有形象可感的形式，其主观的美化意图是显而易见的。在中国书法史上，鸟虫书体虽然并没有成为主要形式更没有成为发展方向，但对中国印章由取信实用向着欣赏艺术样式发展的历程来说，这一理念的出现却具有某种审美自觉的意义。(图 32) 而官印一概不采用此种书体，以保持其严正的形象。这是一个有趣的对比。

“审勃”一类玉印的特点是以更为抽象的弧线、S 形线来映现生命体运动的意态，而不再具有凤、鸟、鱼、虫（龙）之类的形态标志，但笔形的粗细转换、笔势的起伏节奏，仍然传达着自由奔放、活泼优





西汉，"武意"，玉，24X24mm，上海博物馆藏（图 32）

美的意味。这是鸟虫书的简化形式。（图 33）

汉代私印的制作不同于官印那样受到制度制约，因而更多地接纳清新自由的艺术创意，印文形式类型较多，形制也保持着大小不拘的特点。

从印文内容上看，汉代私印有姓名印、姓名表字两面印、臣妾印、还有四灵印或其他以图形为装饰的姓名印，后者的美化意图也十分突出。（图 34）

成语印在汉代依然流行，只是内容与战国时代有所不同，文辞开始集中于祈愿吉祥、富贵、安乐之类，与汉代砖文、瓦当、铜镜上的文字内容相互呼应。战国时代的箴言玺印在此际大为减少，偶见如"修躬德、以俟贤、世兴显、令名存"等语词，意义更为丰富完整，关注世俗生活功利的表现更加明确，有的语辞中保留着神仙一类的内容。（图 35、36）



西汉，"万岁无极"（图 31）



西汉，"审勃"，25X25mm（图 33）

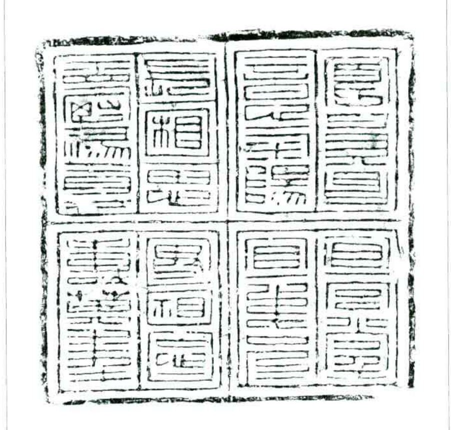


西汉，"赵多"（图 34）





东汉，“贵无骄富无奢传后世永保家”，琥珀，19X19mm，文雅堂藏（图35）



东汉，祈愿文方砖拓片“富贵昌 宜宫堂 意气扬 宜弟兄 长相思 毋相忘 爵禄尊 寿万年”（图36）



西汉，武士（图37）



东汉，楼阙（图38）

图形印在习惯上又称肖形印，是汉印中风格鲜明而又特殊的一类。图形印的题材广泛涉及社会生活的各个方面，诸如牛耕、狩猎、战骑、武士、百戏、舞乐、屋庐、楼阁等，无疑是浓缩了当时生产、生活、军事、娱乐的图景，这是此前图形印中所没有的。从印章中也可以看到，汉代社会对现实世界的态度与先秦时代已经有所不同。龙、凤、虎、龟、鹿、马、犬、豕、羊、鹤、鹭、鸭、鸡、鱼、蛙等各种动物形象成为图形印的主要内容，而神怪题材则较战国时代显著减少。在艺术手法上依然表现为高度概括简练的传统，形态生动，体现了创作者娴熟的技巧和对表现对象特征的准确把握。一些汉代图形印用钤于印泥的方式映现出来的仅仅是图像轮廓，而抑于封泥才能还原具体的物象，我们在封泥、陶文中也找到了使用图形印的痕迹，这也证实了图形印的使用仍是抑用于软泥。（图37、38、39）由此看来，这类印章仍不能完全排除具有个人标志的功能。汉代姓名私印中比较流行的是一种将图形与姓名文字相结合的样式，表明征信的玺印也与图形装饰有关。它们既寄托着神灵崇拜，祈求禳灾辟邪，同时也具有审美的意义。



东汉，朱雀（图39）



西汉，"王精"，金，西安博物院藏（图40）

汉印形制的艺术创意

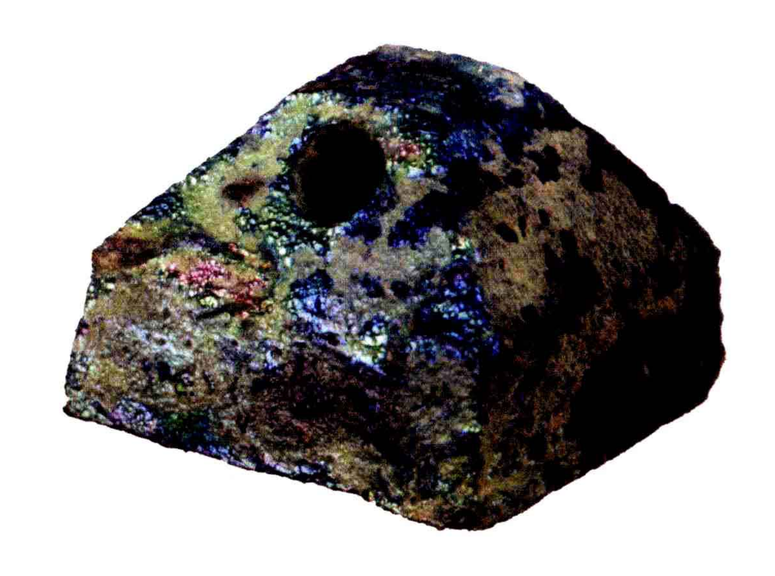
汉代玺印的艺术意识不仅贯彻于印文书法、章法与雕镂技巧，而且持续倾注于印体的美化。由比较单一的青铜转为更突出体现财富与地位的金、银、玉的追求，是社会等级秩序明晰化并走向追求视觉美感的表现。私印的质料不受等级的限制，选材范围便有了更大的拓展。水晶、琉璃、木、牙以及镶嵌彩石的创意在汉代私印中层出不穷。（图40、41、42）

工艺的发展建立在社会应用的基础之上。汉代玺印是生活中的佩用之器。追求美观和个性促进了钮式题材的多样化，一部分装饰色彩突出的形制如戒指、臂钏、带钩、角觽钮都在此期出现，由此可窥见佩印风俗之一斑。熊、鹿、羊、鼠、蛙钮等动物造型别具创意，充满了生活情味。这些动物钮式多具写实、简洁的风格，形态十分传神，如虎钮，虎身比例匀称，形态强健有力。龙钮在私印中仅见透雕手法的环形造型，如上海博物馆藏“干阳”龙形环钮，头及内足等距地与龙身各部位相连，既具固定作用，又强化了动势，钮穿则以龙足蜷曲而成，也是设计上匠意经营之处，堪为造型艺术的佳构。（图43、44、45、46、47、48、49）



东汉，“日利”，臂钏钮，铜，上海博物馆藏（图43）

西汉，“家君”，琉璃，珍秦斋藏（图41）



官印的钮式注重谨严规范，因而形式上无多突破。螭、龟、鼻（瓦）钮三种是两汉官印的基本形态。西汉瓦钮的模式是钮面稍窄，钮壁较薄，跨度亦不甚大。东汉中晚期瓦钮形成厚壁宽面、覆盖印台的风格。同时又出现回归鼻钮的一式，



东汉，“王”，双人抚琴带钩钮，铜，珍秦斋藏（图44）



西汉，"陈请士"，水晶，西安博物院藏（图42）

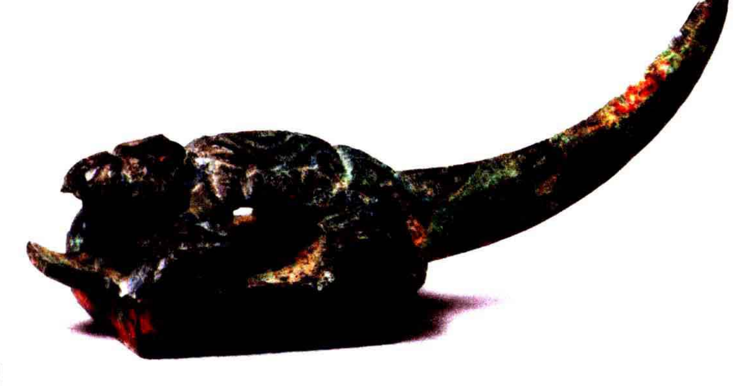
形态规整，与西汉初期的鼻钮不同。龟钮在西汉早期表现为形体狭长，钮身低伏，龟首较短的特点，典型之品如“长沙丞相”、“宛朐侯埶”。西汉中期以后，龟钮的造型形成比较饱满的风格，背部明显拱起，背甲渐宽，纹饰趋于精细，如新莽官印“广汉大将军章”、“设屏农尉章”。东汉继续向精整华茂的风格发展。东汉初的“广陵王玺”和东汉中期的“琅琊相印章”造型敦厚圆浑。印台逐渐增高的特点在龟、瓦两种钮式的官印中都有所表现，这是随年代推移而出现的一个变化，具有鉴定意义。

汉代印钮形式与雕镂风格代表了古玺印钮制演进过程最为活跃阶段的艺术成就。它表明：这一时期社会对玺印的艺术关注已经趋向整体的审美，在印文、印材、印钮几个方面都力求体现征信以外的欣赏功能，由此构成汉印多样化的文字形式风格和多层面的艺术表现。两汉社会政治经济的长期稳定，为文化艺术提供了充分的发展条件，玺印艺术的成就则是这一时期诸多艺术门类综合发展水平的表现之一。



西汉，“闵都君”，泡形钮，金，长沙市博物馆藏（图45）

东汉，“干阳”，龙虎环形钮，铜，上海博物馆藏（图46）



西汉，"程愁人"，蛙形钮，铜，上海博物馆藏（图48）

东汉，"杜子声"，指环钮，铜，上海博物馆藏（图47）



东汉，"大德之印"，镶玛瑙龟钮，铜，珍秦斋藏（图49）

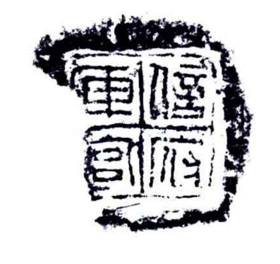
第四节　秦汉魏晋玺印的学术话题

中国玺印制度化发展的进程长期持续，自秦代进入国家成文典制。官私玺印广泛参与政治、经济和民众生活，因而人们用“方寸之地，万千气象”来论说中国玺印的艺术和学术内涵。

由于中国印章以文字为主要表义形式，印文中保存的官名、地名、姓名和文字形态，成为古代文字史料遗存的一个部分。随着玺印、封泥资料的不断发现与研究，激活了以往一些孤立材料中蕴涵的信息，学术界从中获得许多重要结论。在艺术研究之外，古玺印更多地成为当代古文字、古官制与地理、民族关系等学术领域的研究对象。特别是在战国秦汉这一中国封建制度形成与稳定发展的历史时期，玺印在其中承担了特殊的角色，从一个方面见证了制度变迁、社会进程、政治活动，因而学术话题十分丰富。

秦汉官制地理的新史料

秦汉官印文字保存了中央集权官制体系的真实架构与细节。秦汉官制是延续二千多年的中国封建社会官制的基础。班固的《汉书·百官公卿表》对于秦官制是“略表举大分”，勾勒了秦代职官体系的框架，而对于三公列卿以下属官的记录比较简略。此外，《史记》和《汉书》纪传中也载及了一些秦的官职名，但并不系统。学术界对于秦代三公列卿以下职官的复原，很大程度上是根据“汉承秦制”的原则加以逆推的。相比于出土的秦简牍、金文、陶文等包含的秦官制史料信息，官印（包括官印所钤出封泥）无疑是秦代官制研究最准确而丰富的资料。



秦，“信宫车府”封泥（图1）

近一个多世纪以来，仅在四川、陕西以及山东临淄、江苏徐州、河南平舆等地的古遗址中就集中出土了20000枚以上抑有秦、汉官私印迹的封泥。其中传世秦印以及新出的大量秦代封泥提供了以往并不明晰的中央官制的诸多细节，是20世纪秦官制研究最重要的资料突破。

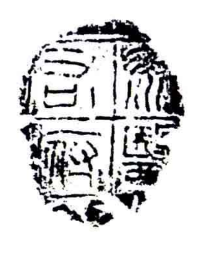
秦印和封泥文字中发现的秦中央职官，涉及最高行政长官左、右丞相、御史大夫，下有所谓“九卿”（列卿），这是与史籍记载一致的。但列卿下属的职官名目繁多，封泥中保存的大批官名未见古籍记载。秦官制体系的庞大和完备程度大大超出了史学界过去的认识。

秦的中央官制中，直接为宫省服务的职官众多，分工繁密，这也

是与当时统治阶层广建宫室、备极奢华的状况相适应的。如秦的禁苑之名，见于封泥有宜春苑（宜春禁丞），东苑（东苑丞印），杜南苑（杜南苑丞），白水苑（白水之苑、白水苑丞）、鼎湖苑（鼎湖苑丞）。还有平阿（平阿禁印）、庐山（庐山禁丞）、坼（坼禁丞印）、阳陵（阳陵禁丞）、云梦（左云梦丞）、华阳（华阳禁印）等，这些苑名中多个为文献所失载。（图1、2、3、4、5）



秦，"平阿禁印"封泥（图2）



秦，"泰（太）医右府"封泥（图3）

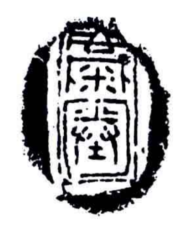


秦，"鼎胡苑丞"封泥（图4）



秦，"尚浴"封泥（图5）

汉代有"保虎圈"，置"虎圈啬夫"，属于上林之官。《三辅黄图》："汉兽圈九，彘圈一，在未央宫中。"秦封泥中也发现了饲养珍禽异兽的园（圈），如具园、麋园。说明管理供宫廷游猎、观赏动物的专门机构在秦代已经设立。（图6、7）



秦，"麋圈"封泥（图6）



西汉，"保虎圈"（图7）

秦郡的一些特设职官，资料也比较丰富，且大多是文献未见记载具体设置地点的。如管理水政的都水官：浙江都水、琅邪都水；职掌教习弓弩的：衡山发弩、琅邪发弩；设在各地郡、县的官营制造业：邯郸造工、栎阳右工室丞、咸阳工室丞、雍工室印；主管重要矿产开采的职官：西采金印、隍采金印；管理盐业专营的官吏：琅左盐丞、江左盐



秦，"江左盐丞"封泥（图 8）



秦，"栎阳右工室丞"封泥（图 9）

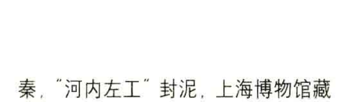


秦，"隍采金印"封泥，上海博物馆藏（图 10）

丞；地方织造官：蜀左织官；橘官："橘监"、"橘官"。（图8、9、10、11、12）这些专业性很强的机构和官吏，是中央政府为控制财政收入和重要物产、手工业的需要而设置的，从一个方面反映了高度集权的特点。秦印封泥提供的这类置官信息，也为秦汉经济史研究提供了新的资料。

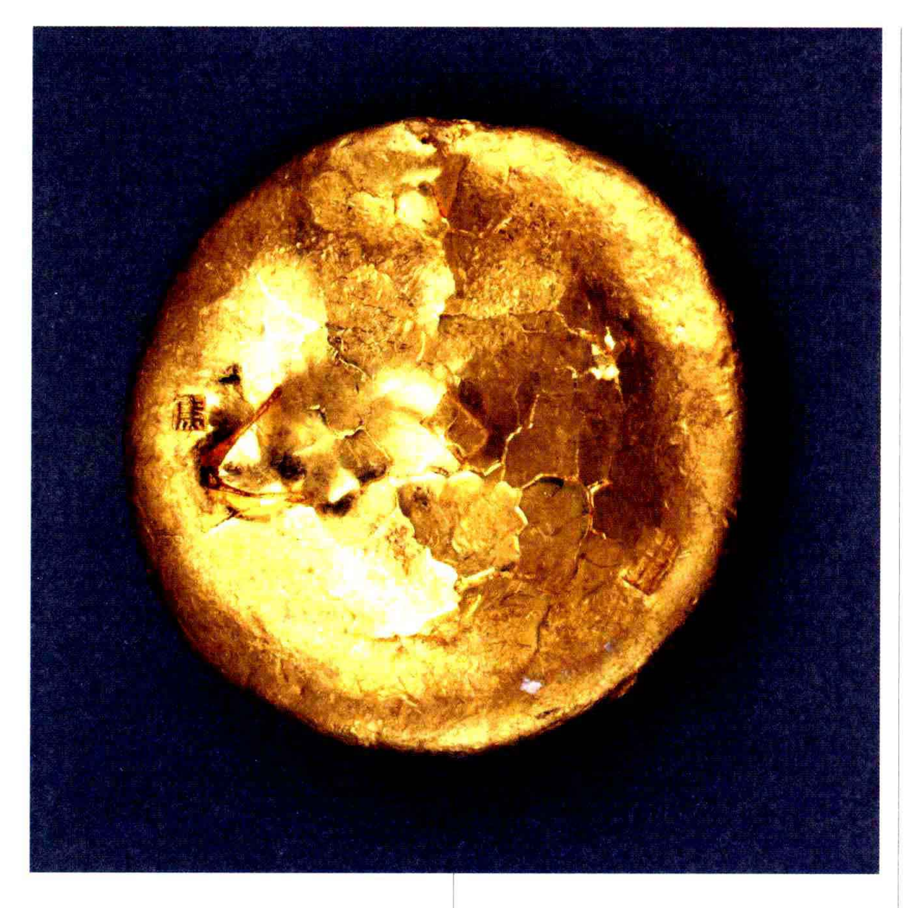
秦印封泥中发现了若干以往未见的秦代所置郡目。关于秦郡设置，历来有三十六郡、四十二郡等多种研究结论。在出土秦封泥文字中，见有河间、清河、即墨三郡太守；由封泥中郡司马、郡候、候丞、郡司空官名，又可以证实设置这些职官的琅邪、城阳、苍梧、泰山必为秦置之郡；近年又发现"河外府丞"，则秦郡又有"河外"，与已知的河内郡相对，以上若干均为史籍无载之秦郡，越出以往所知郡数七个。近年里耶秦简、岳麓书院所藏秦简，亦进一步证实以上大多数郡目的存在。此外，由封泥"四川太守"证知"四川"为泗水郡之旧名。（图 13、14、15）

历史上行政地理发生的变动和为史志失载的秦县，在印文中保存的资料更多。我们在秦汉封泥中得知几十个当时地名与文献记载不同郡县，如"荧阳丞印"（滎阳，河南郡），"胡令之印"（湖，南阳郡），"胡阳丞印"（湖阳，南阳郡），"雩娄丞印"（雩娄，庐江郡），"丹楊太守章"（丹陽），"杨州刺史"（扬州）等。显



秦，"河内左工"封泥，上海博物馆藏（图 11）







金饼及背面所抑"租"字，西安博物馆藏（图12）

然这些都属于《汉书·地理志》、《后汉书·郡国志》等史书在长期传写过程中因形近所致的讹误。

古代文献中对于汉代政治版图中重要的部分——诸侯王国的官制，基本上只有比较抽象的"同制京师"的结论，汉印、封泥文字，不仅印证了文献的一些记载，而且提供的职官名目大部分都是以往未知的，从而得以基本复原汉代王国的官制体系（见下页图表）。这些官印文字确切地说明汉初诸侯王国形同国中之国，官制俨然与朝廷对应，除三公、列卿外，各卿的属官也十分周全。



秦，"河间太守"封泥（图13）



秦，"即墨太守"封泥（图14）



秦，"四川太守"封泥（图15）

官名		印文
丞　相		梁丞相印　衡山相印
齐御史大夫		御史大夫
	属官	齐御史丞
太　常	属官	齐太祝印　齐祝长印　齐祠祀印　齐祠祀长 祠官之印　齐太史印＊　庙守室印　庙印　守庙 齐哀庙长　齐悼惠寝　齐哀寝印　齐文寝长 齐悼惠园　齐哀园印　齐文园长　楚太宰印
宗　正	属官	齐内官印　齐内官丞　齐家丞印
郎中令		齐郎中印　齐郎中丞
卫　尉	属官	齐卫士印 附：齐三士印　齐走士印　齐轻车印＊
太　仆		齐太仆印
	属官	齐太厩印　齐太厩丞　齐厩丞印　齐中厩印 齐中厩丞　齐家马丞　齐中右马　齐中左马
典　客		齐大行印　楚邸＊　淮南邸印
大司农	属官	齐太仓印
少　府	属官	少府市印　少　　内　齐太官印　齐太医丞 齐乐府印　齐乐府长　齐左工丞　齐工长印 齐居室印　齐居室丞　齐宫司空　齐宫司长 齐宫司丞　齐永巷丞　齐中谒者　齐宦者丞 齐御府印　齐御府丞　齐铁官印　齐铁官长 齐采铁印　采　　铁　齐铁官丞　齐采铜丞 齐钟官长　齐都水印　齐都水长　官　　监 六安府印　齐司空印　楚永巷印　长沙都水
中　尉		齐中尉印　淮南中尉　城阳中尉
	属官	齐武库丞　齐左司马　楚中司马＊　楚骑千人＊ 楚司马印＊　楚中候印＊　楚候之印　楚营司马＊ 楚营司空
将作大匠		大　　匠　齐大匠丞
詹事（大长秋）		齐长秋印
	属官	齐中傅印　齐食官丞　长沙后府　齐后中府　齐□后□
内　史		齐内史印　齐内史丞　长沙内史

注：＊为官印，其余均为汉代封泥。

被凝固的民族历史细节

从汉代玺印中可以发现农村公社组织在当时仍与作为行政区划单位“乡里”之“里”并同存在，而且相当普遍。这与以往一般认为中国古代农村公社的延续在战国时代基本解体并不一致。

汉印中有七十余件印文曰“某单”的类型，如“长寿单印”、“万岁单祭尊”、“万岁单三老”、“都集单右尉印”、“新成顺德单右集之印”等。这些往往带有吉语修饰的“单”，就是规模相当于“里”，但却属于公社性质的居民单位，“祭尊”、“三老”、“平政”等是“单”内部推选出负责管理的职务。俞伟超认为这反映了农村公社由血缘纽带为主过渡到以地缘纽带为基础的过程[1]。由十六国“兼并州阳河革督”印（图16、17、18），又证明农村公社向军事组织转变的形态，在更晚的时代仍然存在。这是有关中国古代社会形态变化进程的重要见证。解答这一问题的主要史料保存在印章中，但却在很长时期内没有



东汉，“都集单右尉印”（图16）

西汉，“新成顺德单右集之印”（图17）



十六国，“兼并州阳河革督”（图18）



东汉，“汉匈奴呼卢訾尸逐”，铜，上海博物馆藏（图19）



东汉，"汉卢水仟长"（图20）

引起人们注意。

秦汉魏晋时期，北方匈奴、乌桓、鲜卑，东北夫余、高句丽、濊（薉）、貊、韩，西北月支胡、卢水胡、羌，西南的叟、蛮、滇，南方的百越等诸多民族和中原王朝之间关系复杂多变。（图19、20、21）在汉晋官印中保存的这方面实物资料



新莽，"新越余坛君"（图21）

十分丰富。《史记·西南夷传》载：西汉元封二年（公元前109年），武帝发巴蜀兵击西南夷，"以兵临滇……滇王离难西南夷，举国降，请置吏入朝。于是以为益州郡，赐滇王王印，复长其民。"1956年云南晋宁石寨山汉墓出土"滇王之印"，证实了司马迁的记载。在此以





西晋，"晋鲜卑归义侯"，金，内蒙古乌兰察布盟凉城县蛮汉山沙虎子山出土，采自《长城历史与文物》（图22）

前的元朔元年(公元前128年)“东夷蕿君南闾等口二十八万人降，为苍海郡”。(《汉书·武帝纪》)汉赐给濊君渠帅的“夭租蕿君”银印亦在朝鲜半岛出土。司马迁对此有所评论：“西南夷君长以百数，独夜郎、滇受王印。滇小邑，最宠焉。”(《史记·西南夷传》)周边部族对强盛的中原汉朝赐给官号与印章是十分看重的。《汉书·匈奴传》记载：西汉晚期汉曾颁给匈奴族大首领单于玺印，印文称“玺”；给其族诸王以下的印，称“章”。王莽篡汉后，新颁的官印变“汉”为“新”，又改称“章”，匈奴单于对此种降格的新印十分不满，要求仍给旧印，单于向王莽的使臣明确表示：“今即去‘玺’加‘新’，与臣下无别，愿得故印”。汉朝在维护周边安定、开拓边郡和推行郡县的过程中，赐封官号和官印是旨在鼓励“亲汉”、归附朝廷的怀柔政策之一。现存不同时期、不同族别和不同封号的民族官印，是中原王朝与各族之间关系的具体印证，反映了华夏民族融合的过程以及汉晋王朝和周边古国之间关系的史实。

两汉赐封官印涉及的族别最多。魏、西晋的数量也不少，但族属发生一些新变化，出现了貊、韩、夫余、高句丽等，滇、賨、叟、越族则已不见。东晋时代与北方边郡不相接邻。随着民族的进一步融合和其他因素的变化，南北朝时期大量赐封周边民族官印这一历史现象基本消失。(图22、23、24、25)

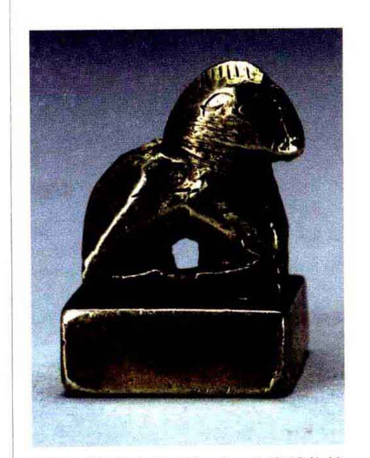


西晋，“晋鲜卑率善中郎将”，内蒙古乌兰察布盟凉城县蛮汉山沙虎子沟出土，(图23)

汉晋给诸族官印，除了各等级官号，还有表示不同关系的前置词，如西汉末以后一般首冠“汉”、“魏”、“晋”字，表示统属关系；其次有“亲汉”、“亲晋”，表明与中原王朝保持友好关系的部族；“归义”是率众前来归附的首领；“率善”则是接受中原朝廷治理的部族；“保塞”是助汉保守边地的部众；参与征伐其他部族的，被誉为“破虏”。至于所封王、侯、君、长的等级区别，则是所率部族民众与领地多少的反映。这些都体现了各部族与朝廷关系的具体差别，其中内涵十分丰富，是研究民族关系史的独特史料。

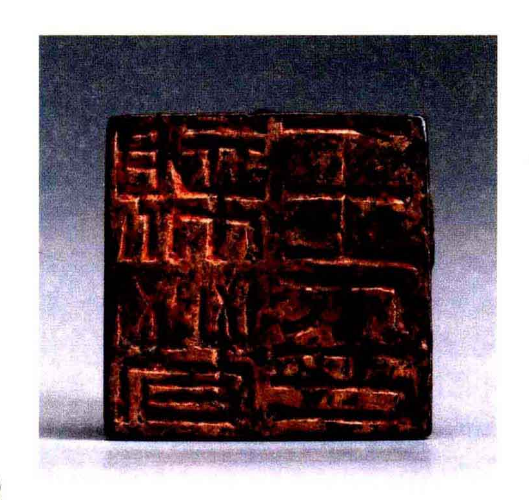
两汉时是封建帝国的强盛发达时期，政治与文化辐射广远。在今喀喇昆仑山脉西南、印度河上游一带的西域难兜国骑君，也接受过王莽新朝的赐封。(图26、27)《汉书·西域传》记载：武帝通西域后，西域诸国曾接受汉的封号，“自译长、城长、君、监、吏、大禄、百长、千长、都尉、且渠、当户、将、相至侯、王，皆佩汉印绶。”对当地部族来说，接受强盛的汉朝封号与印章，显然也具有提升自身地位的意义。《汉书·王莽传》还记载了朝廷遣官授给新铸“四夷”官印之事，始





西晋，“晋归义氐王”，金，上海博物馆藏（图24）





东晋,"亲晋王印",铜鎏金,上海博物馆藏(图25)

建国元年（公元9年）：王莽遣“五威将奉《符命》，赍印绶，王侯以下及吏官名更者，外及匈奴、西域、徼外蛮夷，皆即授新室印绶”，即授给新莽改制后更定的官号，其范围涉及“王侯以下及吏官名更者”，同时收回西汉颁赐的官印。这一改颁官印的举措规模很大，不仅涉及到内郡官印的重铸，而且送达“四夷”，地处鄙远的“新难兜骑君”印的发现以及“乐浪大尹章”封泥在乐浪故地出土，说明了中原朝廷对于官印制作、颁授的高度重视。（图28、29）



新莽，“新难兜骑君”（图26）



新莽，“乐浪大尹章”封泥，朝鲜大同江南岸汉乐浪郡遗址出土，采自《韩国の印章》（图28）



新莽，“新保塞乌桓贾犂邑率众侯印”，23X23mm（图27）

西汉,"乐浪太守章"封泥,朝鲜大同江南岸汉乐浪郡遗址出土,采自《韩国の印章》(图29)



玺印文字与学术疑案



西汉,"帝印",22X22mm(图30)

"玺"和"印"在印文中是皇帝与臣属印章的区别标志。企图篡位或僭越称帝的,私下制作帝玺便是首要之事。《汉书·淮南衡山济北王传》记载了淮南王、衡山王"刻天子玺、将、相、军吏印"以备谋反事后成行用之事。诸王叛乱后被平定,伪制玺印已不复可见。南越王墓出土的"文帝行玺"则是赵眛僭制的历史见证。南越国在汉初辖地号称"东西万余里……称制,与中国侔"。(《汉书·南粤传》)随着势力的扩张,不满足受汉高祖赐给的王号,赵佗、赵眛二代南越王先后潜刻"武帝、文帝玺",与汉分庭抗礼。至汉武帝时,嗣王赵婴齐见局势不利,即藏其先帝僭制铸刻的"帝玺"。(图30、31)出土的"文帝行玺"就是其中之一。南越僭刻帝玺是大体仿照秦的规制。秦汉的帝玺至今没有发现,所以,"文帝行玺"为秦汉帝玺形态的研究提供了比较直观的认识,具有重要的学术价值。

印文与其他铭刻文字一样,是证史、正史的重要依据。今本《汉书·王莽传》中有如下一段文字:更始元年(公元23年)王莽军大败于昆阳之战,遂下令"号将至曰'岁宿',申水为'助将军',右庚'刻木校尉',前丙'耀金都尉'"。注家与读者对文中前半句历来无法贯通。1996年上海博物馆入藏两件新出铜印,其一印文曰"岁宿申水为





西汉，"泰子"，金，西汉南越王博物馆藏，26X24mm（图31）



新莽，"岁宿申水为助中士五"，铜，24X24mm，上海博物馆藏（图32）

助中士五”，另一为“将军中士王诩”，(图32、33) 前者印文辞意奇诡，为存世官印中仅见。但据以校读上述《汉书》的文字，可知“岁宿申水为助”即为“将军”之改称，“中士五”即中士职位序号。这是王莽复古改制的特色之一。王莽覆灭前何以改“将军”官名？按汉代流行的占星术和“金木水火土”五行学说，岁宿即岁星，所谓“岁星所在国不可伐，可以伐人。”(《汉书·天文志》)王莽以汉朝为火德，自己以土德代汉。五行之中水克火，故又希望“流大水，灭发火”，所以求“申水为助”。进而由印文反证《汉书》文字，可知其中存在传讹而且句逗未当，“将至”为“将军”之误，全句应作“号将军曰‘岁宿申水为助’，将军右庚‘刻木校尉’，前丙‘耀金都尉’。”这段长期歧义纷纷的文字，由新出印章得以焕然冰释。这也是目前已知王莽朝最晚的一枚官印，见证了王莽试图以虚幻的占卜厌胜之术挽回败局的无奈。





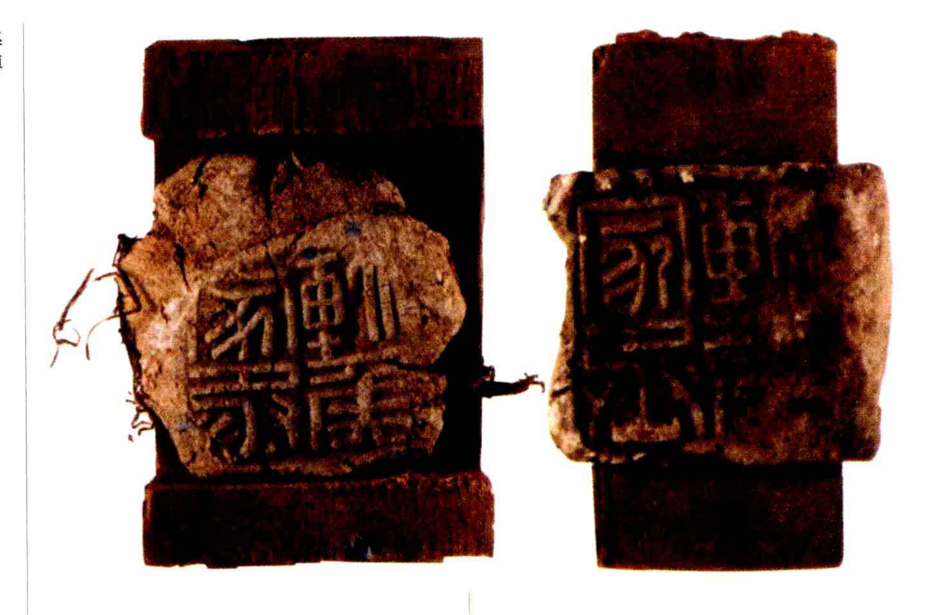
新莽，“将军中士王诩”(图33)

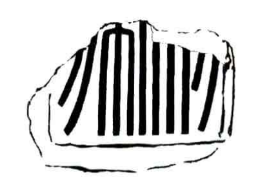


“轪侯之印”，铜鎏金，湖南省博物馆藏(图34)

玺印文字与制度也是解开一些考古疑案的切入口。20世纪70年代长沙马王堆汉墓发掘震动了学术界。一、二号墓的主人随葬有“妾辛追”、“轪侯之印”、“长沙丞相”、“利苍”等印章，主人的身份随即得到确定。(图34) 三号墓未有殉印，也没有发现其他明确表明身份的文字遗物，墓主身份近30年未能确定。一系列证据链的最后一环仍然来自印文。2002年，我们在对马王堆汉墓出土印章封泥作全面考察时，发现一号墓封泥中存在笔画相异的两种“轪侯家丞”印文。(图35) 这是近30年中一直未注意到的一

两枚封泥显示它们由不同的轪侯家丞印章钤出，马王堆汉墓出土，湖南省博物馆藏（图35）







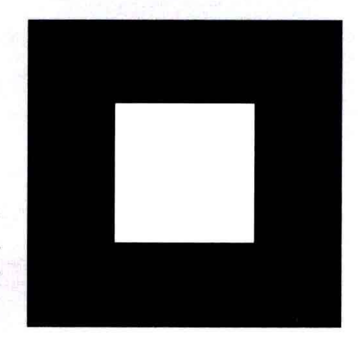
“利豨”残封泥摹本及复原图（图36）

个细节。汉制列侯置家丞一人，“主侍侯，使理家事”。（《后汉书·百官志》）汉代实行一官一印的制度，出土封泥中的这一现象表明当时存在两枚“轪侯家丞”官印，则一号墓主人即轪侯夫人死时必然存在两员“家丞”。随之可以得出结论，他们的主人分别是第一代轪侯利苍（夫人）和第二代轪侯利豨。此外，三号墓又出土一枚“残缺不全”的封泥，长期未予释读和发表。我们在对其作文字学复原后，得出唯一的选项为“利豨”两字（图36），这与《史记》和《汉书》的记载完全相合。由二代轪侯的存在到复原的“利豨”印文，墓主身份便水落石出。

由印文而校正文献记载歧误的价值，仍更多地反映在历代职官、地理、姓氏等方面。在当代史学研究更注重多学科协同的格局下，玺印研究的多方面价值进一步凸现出来。由于篆刻艺术的介入，以研究印章历史与史料、篆刻艺术及其创作理论为任务的“印学”在中国形成一门专学。本书的议题范围显然不能承担全面地介绍中国玺印学术面貌的任务。但仅由此数端，已经不难窥见这一中国民族艺术小品丰富而深沉的另一侧面。玺印和篆刻也是进入中国历史文化之门的一把钥匙。

[1]俞伟超：《中国古代公社组织的考察论先秦两汉的“单—蕈—弹”》，文物出版社，1988年10月第1版。

第三章



从因循到恣放——魏晋南北朝

魏晋南北朝三百多年间经历了秦汉印系的延续和嬗变的过程。中国书法风格在此期实现了向楷书的转变。但秦汉印风规范的历史惯性使印文的体式避免了激变。魏蜀吴三国玺印形制因循汉代。西晋的短暂统一促使印风归于整饬谨严。随着南北分裂局面的形成，中原的文化形态在传承中也出现变异，印风的不同走势逐渐明显，直至隋代新体制的重建。

第一节　风规自远——汉印典范的延续

东汉末年，蓄积已久的政治经济矛盾终于引发持续的社会动荡。连绵不断的农民起义风潮中，中原军阀亦展开混战，又一次剧烈变局已经不可避免。公元220年，随着汉末傀儡皇帝汉献帝被废，南北同时出现曹魏（220～265年）、蜀汉（221～263年）和东吴（222～280年）三个主要割据政权，形成三国鼎立之势。

三国分治与印法趋同

魏、蜀、吴三国在政治传统上仍以汉为宗，力图标榜自己的正统地位。汉末时丞相曹操初“挟天子以令诸侯”，后其子曹丕（220～227年在位）虽废汉自立，但在名义上是受汉献帝禅位，承其玺印，仍号称“行汉正朔”； 蜀主刘备是汉帝室后裔，自然以光复汉室为旗号，故在制度上虽对旧法的繁芜之处有所改革，但基础未变。这就决定了三国印制仍循汉代遗规。另一方面，两汉沿续四百年的玺印文字、形制与工艺传统具有持久的历史惯性，并不能在短期内出现激变。这两方面的作用力，导致了三国玺印形制与文字风格总体走向必然是承上启下，保持平正敦厚的格调。但三国之间的差异亦有所表现。



魏～西晋，“部曲将印”（图1）



魏～西晋，“军假司马”（图2）

曹魏官印

曹魏体制较蜀、吴健全，所据之地郡县人户相对繁密，遗存的曹魏官印数量也较多。

1972年，河南洛阳附近的孟津县发现一处窖藏，797枚中下级领兵军官铜印弃埋于地表下约0.6米处，没有任何包装。这批官印含“部曲将印”、“军曲候印”、“军司马印”、“军假司马”、“假司马印”、“别部司马”六种。（图1、2）钮式风格统一，其级次由高到低，具有形成建制的规模。由于没有明显使用痕迹，推测应是制作后未及颁发，



三国 · 魏，“关中侯印”（图3）



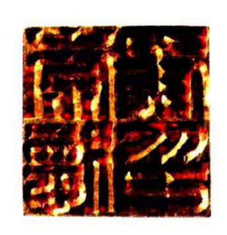
三国 · 魏，“安国亭侯”（图5）

在战事紧促、局面危急之际匆匆掩埋的。根据其印文风格、出土地点以及“部曲将”一职设置较晚等因素，这批官印应为魏晋之际所制。

曹魏内郡官印与爵号官印，是三国中最为稳健的一脉。如“崇德侯印”、“关中侯印”，(图3、4)印文承东汉之余绪，布局匀满，笔画丰厚并略具圆意，可窥其时凿印风格之一斑。此二印龟钮造型圆浑，印台稍高，龟背已演变为直线纹，为汉晋之间过渡类型，时代特点与魏初崇德侯刘珪的封年相合。崇德侯见于《后汉书 · 赵孝王良传》记载：建安十八年(213年)徙封刘珪为博陵王，魏初以为崇德侯。又，上海博物馆藏“安国亭侯”亦见于《三国志 · 魏书 · 程昱传》载，程昱曾拜为奋武将军，封安国亭侯。(图5) 诸印可作为曹魏官印的形制标准。

代表性的武职官印有“虎牙将军章”银印、“抚戎司马”（图6)。虎牙将军始置于汉，《汉书 · 匈奴传》有“云中太守田顺为虎牙将军”。东汉光武帝即位，又以“(盖)延为虎牙大将军”（《后汉书 · 盖延传》)。魏文帝亦拜鲜于辅为虎牙将军（《三国志 · 魏书 · 公孙瓒传》)。据此印钮式及背纹与“崇德侯印”







三国 · 魏，“崇德侯印”，金，日本京都有邻馆藏（图4）



三国·魏，"虎牙将军章"，银，上海博物馆藏（图6）

相类，龟背未出现脊棱，印文及凿刻风格同于曹魏颁给北方民族之官印，可明确断为同期之物。

曹魏时期与北方匈奴、鲜卑、乌桓、屠各、胡、氐以及西南各少数民族相接邻。魏立国后仍遵循汉代政策，对亲魏或新归附的部族首领颁给官印。对于内迁的匈奴，分其族人为五部，每部设“帅”，其下有仟长、佰长，保留部落内军事化性质的组织结构。对于原已归化的部族，又以本朝新铸官印替换汉代颁赐的旧印。（图7）曹魏制作的民族官印，文字工整，钮式讲究规范，可见其与汉制之间的历史联系。

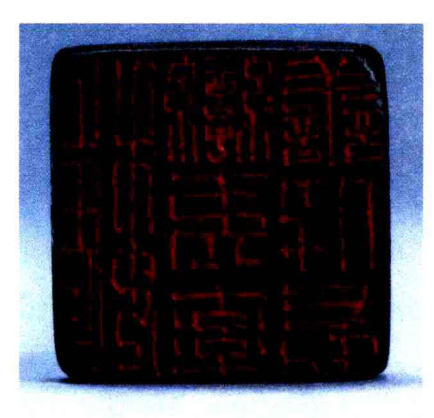
西晋制作的少数民族官印，与魏一脉相承，其中又有更趋稳健或转向疏散的两类。后者反映出西晋晚期社会动荡中工艺走向衰变的迹象，是东晋印风的前奏。这一时期直接在铸成的印坯上凿刻文字的风气首先出现于部分少数民族官印中，既标志着工具、技术条件的改善，同时也是社会背景的一种折射。这是走向简率风格时代的信号。

孙吴与蜀汉政权在架构上没有曹魏那样的条件，即接受东汉的基本班底，故需要另起炉灶。吴国遇到没有合用的刻玉工，只得以金制作“天子六玺”的问题。因此，吴、蜀的官印风格与魏在共性之外仍表现出一些差异。

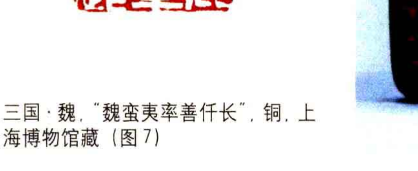
孙吴官印

孙吴官印中具有代表性的如：









三国·魏，"魏蛮夷率善仟长"，铜，上海博物馆藏（图7）

新安铁丞（图8） 《三国郡县表》载吴扬州会稽郡有新安县。“铁丞”为主冶铁之官，据《宋书·百官志》本注记，江南诸郡之冶官，或置令，或置丞，多为吴国所置。



三国·吴，“新安铁丞”（图8）

巧工司马（图9） 据《三国志·吴书·何姬传》注引《江表传》记，吴末帝孙皓棒杀宠妾张美人后，思其颜色，乃使“巧工”刻木作美人形象，恒置座侧。可知吴置有“巧工”一官。



三国·吴，“巧工司马”（图9）

新兴傡长（图10） 新兴，三国吴地。《宋书·州郡志》庐陵太守下有遂兴县，注云：“吴立曰新兴，晋武帝太康元年更名”。又《三国郡县表》载吴庐陵郡有新兴县，注引《舆地志》：遂兴，吴大帝改曰新兴。可证新兴属吴。傡长为封国职掌膳食之官。





三国·吴，“新兴傡长”，铜，上海博物馆藏（图10）

湘乡左尉（图11） 印文与钮式风格与魏、蜀不同，亦不合西晋形制。湘乡属孙吴荆州零陵郡，当为吴国所铸。



三国·吴，“湘乡左尉”（图11）

蜀汉官印：

虎步司马（图12） 此印钮式与东汉及曹魏、西晋略异，钮体稍宽，边棱不显。《三国志·蜀书·姜维传》中诸葛亮致蒋琬书有“须先教中虎步兵五、六千人”之记载，蜀军中并置有“虎步营”。“虎步司马”铜印传世有多件，另有“虎步叟搏司马”风格相同，亦当为蜀汉官印。

汉叟邑长（图13） 此印与“汉夷佰长”印文均冠有“汉”字，但与汉代颁给少数民族官印形制、文例完全不同。三国时国号为“汉”者只有刘氏蜀汉，辖境亦与叟、蛮、夷



三国·蜀，“虎步司马”（图12）

族相接。《三国志·蜀书·马良传》也记载了蜀颁发给归服的少数民族官印之事：刘备立国后，东征孙吴，遣马良"入武陵招纳五溪蛮夷，蛮夷渠帅皆受印号"。故此印应是蜀汉所制。

由此可见，三国官印文字风格总体上承接东汉丰厚朴茂的特色，结体进一步趋向方正，圆润的意味有所弱化，文字排列以充实印面为主旨，这一点与西晋构成一定差异。三国官印鼻钮多为厚实风格，其中以孙吴官印钮身突起为甚。但魏、蜀颁给少数民族的官印，钮式风格与汉代已有所不同。三国各分畛域，自行铸作官印，因而各自呈现某些特征是必然的。



三国·蜀，"汉叟邑长"，铜，上海博物馆藏（图13）

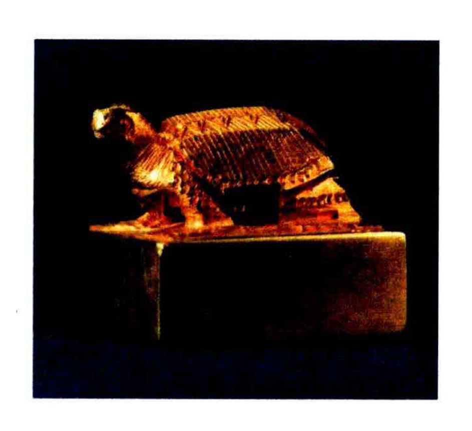




印制的重构

三国分裂局面仅维持数十年。魏国权臣司马懿与其子司马师、司马昭势力逐渐坐大，并最终在265年由司马昭之子司马炎（265～290年在位）代魏称帝，改国号为晋，建都洛阳。之后，破蜀灭吴，于公元280年统一南北。司马氏政权是在曹魏政治架构中建立起来的，制度上继承前朝，职官亦施行九品中正制，但为适应其大封宗室、功臣和实行复古的五等爵制的需要，在印章形制不变的框架下，出现了揉合汉制与新莽印制的新规格，即五品以下职官有四字、六字两种主要格式，不再紧缩官称。官印体制与形制规范在继承曹魏基础上得到进一步的整肃，西晋短暂统一带来了印风的新面貌。

西晋建立后，除了新纳入版图的蜀、吴故地需要命官颁印外，其五等爵封国及为安置士族而增广的州、郡、县和大批武将，也必然要求在短期内颁铸官印以敷行用。故西晋官印体现出相当一致的文字书写、铸刻和钮式风格，实际上就透露了这样的政治背景。



近世出土的西晋龟钮官印有“镇南将军章”、“平东将军章”、“宣成公章”、“武乡亭侯”等，（图14、15、16、17）同类风格龟钮在传世品中多见。就整体造型而言，西晋官印龟钮可分为两种基本的形式。



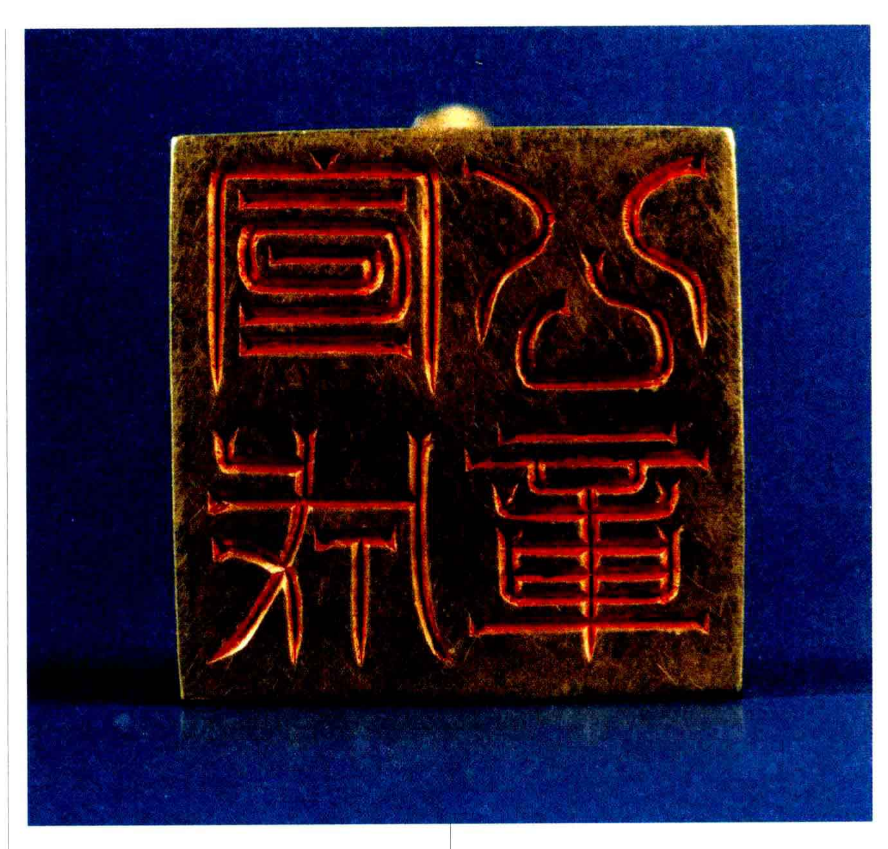
西晋，“平东将军章”（图14）



西晋，“武乡亭侯”（图15）

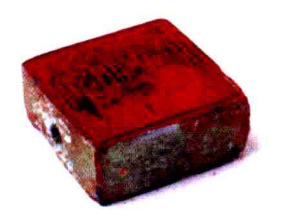


西晋，“镇南将军章”，金，湖南安乡县文物管理所藏（图16）



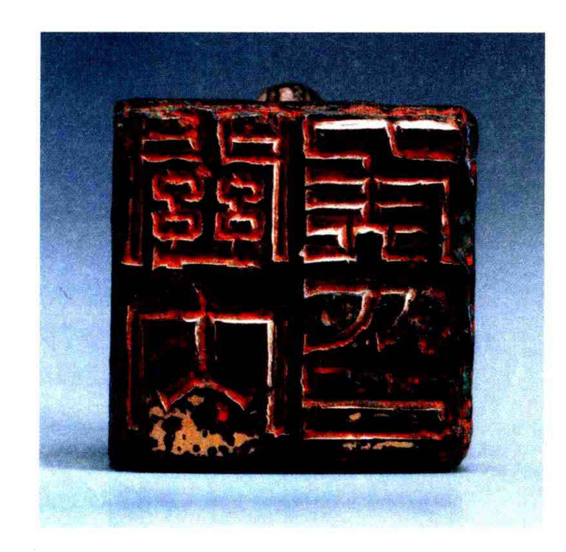
西晋，"宣成公章"，金，湖南安乡县文物管理所藏（图17）

一种如“镇南将军章”。1991年湖南安乡县黄山头林场南禅湾刘弘墓出土，同出有“宣成公章”、“刘弘·刘和季”两面印。（图18）据《晋书·刘弘传》记载，刘弘在西晋太安间(302～303年)奉调镇讨张昌起义，新野王司马歆败后，代镇南将军，历官宁朔将军、荆州刺史、车骑将军，开府仪同三司，并以“勋德兼茂”封宣成公。晋制规定：四镇大将军位从公，皆授金章。此印与史载完全一致。其钮式特征是背部出现脊棱，以直线纹为主，四足爪部外翻。“镇南将军章”印文出于凿刻，线条稳实劲健，章法端严匀整，据此可作为西晋印制谨严一类的代表作和断代标准品。此前山东峄县所出“平东将军章”金印风格





西晋，"刘弘·刘和季"两面印，铜，湖南安乡县文物管理所藏（图18）



西晋，"关内侯印"，铜鎏金，上海博物馆藏（图19）



西晋，"建春门候"（图20）

与此相同，时代亦当随之。

一种以"宣成公章"为代表。此印龟钮敦厚丰满，龟首较汉代耸起，龟背周边饰有垂幛纹或圈纹，龟钮的印台较鼻钮高出0.05～0.10厘米。纹饰亦华美精细，其铸作工艺之讲究为汉晋官印中所罕见。传世一部分"关内侯印"及县、乡侯印具有同样风格，均属西晋大行赐封官爵之风的产物，亦反映了当时上流社会讲究奢华的审美趣味。（图19）

西晋官印等级标志依然森严，凡五品以下为铜印、鼻钮。鼻钮类似东汉风格，实际上是沿袭曹魏的形制，其钮厚实，孔径较小，比例匀称。"建春门候"、"津阳门候"、"宣阳门候"均为西晋鼻钮官印标准品。（图20）"门候"为主宫城门之官。《晋书·地理志》洛阳下注：东有建春门，南有宣阳门。又，《晋书·宣帝纪》记载：正始二年(241年)，帝车驾送出津阳门。同式官印有上海博物馆藏"长安市长"等。（图21）而西晋六字官印如"绛邑治库督印"（图22）及北京故宫博



西晋，"长安市长"，铜，上海博物馆藏（图21）



物院藏“渭阳邸阁督印”、“常山学官令印”为此期新的布局形式。冶库督、学官令分别为主掌地方冶炼、学政之官，可见西晋时也新设了一些以往未有的职名。

西晋官印文字布局上的一个特点是印面下部边沿存有空间，印文排置多偏上。文字间排列的界分往往比较明确，四字印文多有疏朗的间隔，不少六字印式亦同样留出较宽裕的分割间距。这样，文字结构紧敛与布局上的相对拘谨分隔形成了西晋印文的一个典型特色。在文字体态方面则表现为方正、劲健的风貌，结构上强调中宫紧结。此种特征，除了时代演进因素外，还与印工、书佐的个体风格直接相关。

官印形制的表现是制作规范更为严密。西晋官印边长在2.4厘米见方，与晋时一寸的长度标准一致，少有误差，这一点较西汉时期尤为严谨。由于印风与汉印的相似性，因而长期为论印者和著录家归入汉印范围。这一认识歧误恰恰表明，汉印奠定艺术规范，此际依然犹存。

雅正中的文化优裕

重振官印平正端严的规范并不是偶然的。除了关乎王朝的形象，门阀士族群体追求奢华形式、讲究贵族气派也是西晋印风再度趋于清隽整肃的内在推力。与魏晋的绘画、书法所营造的尚韵情境相呼应，这一时期流行的私印形式尤其体现着上层士族文人追求风雅悦目的旨趣。

考古发掘中所获魏晋时代的私印不多。殉印的风气在此际开始衰落，与葬俗的变化以及砖、石墓志的渐次成形有关。20世纪50年代以来西晋墓出土的有“傅权”、“湛千钤”以及“周承公”六面印等，另有山东诸城昌城镇巴山村王绪祖墓出土的“曹彦坵印”、“张瑾印信”（图23、24），时代也在两晋之间。而湖南安乡刘弘墓出土的“刘弘·刘和季”两面印的年代最为明确，据《晋书·刘弘传》载刘弘先司马颖卒于襄阳军中，司马颖卒年在永兴三年（306年），则“刘弘·刘和季”印的制作必在此前。此印为“悬针篆”印文的断代提供了标尺。刘



西晋.“绛邑冶库督印”（图22）



晋.“曹彦坵印”（图23）



晋.“张瑾印信”（图24）



魏至西晋，"冯泰"（图25）

氏"宣成公章"上所镌亦属同一书体，可证传世"冯泰"一类的印文流行于魏和西晋时期。（图25）见于《正始石经》的这种美术化书体，在一向以规正为尚的官爵印中亦有纳入，虽为孤例，但也透露了此种纤细修长、清丽柔美的装饰体势在当时成为一种时尚，昭示着印文书法的审美趣味正在逐渐走出雄浑正大、宽博典雅的传统。这种体势在东晋时期的六面印中继续流行，一直延伸到南朝，甚至在唐代的碑刻中，仍然见有遗迹。（图26）

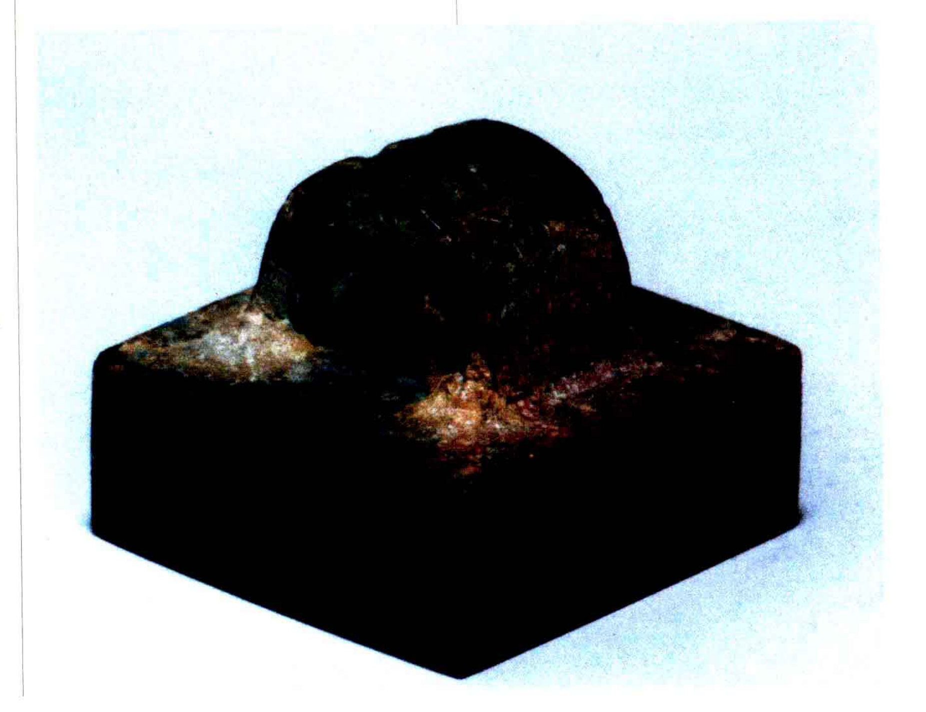


唐，《峿台铭》（局部）（图26）

近年发现的铜印"曹徽子臧"比较特殊。（图27）此印文字、形制属于魏、西晋官印系统的风格，无疑出于官坊制作。这在汉晋私印中十分罕见。印文笔划形态亦类于魏"崇德侯印"，故时代特征十分明确。印文"曹徽"、"子臧"按当时文例，分别为人名和表字。曹徽见



三国·魏，"曹徽子臧"，铜，东京桥本氏藏（图27）



于《三国志·魏书·武文世王公传》记载，乃曹操之子，于建安二十二年(217年)封历城侯，太和六年(232年)改封东平王，正始三年(242年)薨。同书记载曹操诸子之表字多曰“子某”，如临邑殇公子上、刚殇公子勤、灵殇公子京、丰愍王子修等，曹徽之字失记，“子臧”当即其表字。此印没有使用的痕迹，当是卒后制作的殉印。显然，这与曹徽的地位有关。

魏与西晋流行的朱文套印，最突出地体现了优裕平和的气息。汉代的二套印在此际已经基本上为三套印所取代，古朴敦厚风格的龟钮也转为更具时代特色的神兽辟邪钮。（图28）三国、西晋的神兽钮套印，均设计作母兽抱子形，颇为巧妙亦富于情味，故也称作子母印。钮台相应增高，规格比较统一，母印的边长通常在2.3～2.4厘米之间，神兽的雕刻作风趋于精致，与西晋金属工艺追求富丽的理念有关。但一部分龟钮纹饰也开始出现疏简的倾向，是渐向东晋、十六国时期转变的信息。三套印印面大多为朱文，嵌合为一体，展开成三方，这是为上层士人适应不同用途的一种设计。其时单名较多，三套印之母印在姓名后多加“印信”足成四字，其余分别铸姓名及表字，形成定式。在中国传统社会的书简往来中，奉给尊长的文札，具名署款须用姓名，而字、号则可分别用于平行关系和晚辈。这种用印礼仪上的讲究，在六面印中有了更进一步的表现，用途细化，形制也更为简洁经济，是古代书柬专用印的滥觞。

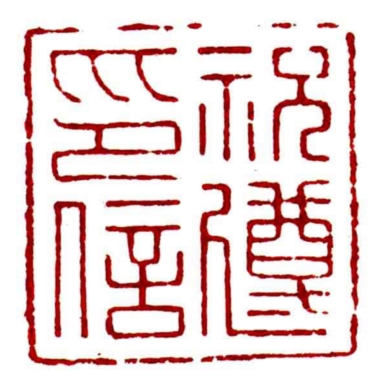
魏晋私印风格比较齐整，如“祝遵印信”、“河间武垣刘芝字伯行”等，（图29）体势以平正匀落为特点，布置妥适，线条细润而具凝练意味，整体上表现出一种宽和优雅或稳健端庄的气氛。

西汉以来，摹印篆由较为圆活向着平正方折的体势缓慢演变，这一趋势在魏和西晋仍在继续。由于西晋结束了三国分治局面，先前出现的某些异化倾向获得扭转。《晋书·职官志》记晋承汉魏制度，侍御史下置“印曹”一官专掌刻印。统一政权体制下的印章风格，表现出文字体势、笔形及铸刻风格上的一以贯之。

严谨、整饬是魏和西晋印风的基调，至此完成了汉印艺术风格体系的后期延续。由于战乱一度有所解弛的制作工艺，在西晋时期得到整肃而实现理性复归。但印风复归的文化立足点已经有所不同。秦汉印系文字、形制规范走向荒疏的转捩点，终于出现在随之而来的东晋十六国时期。



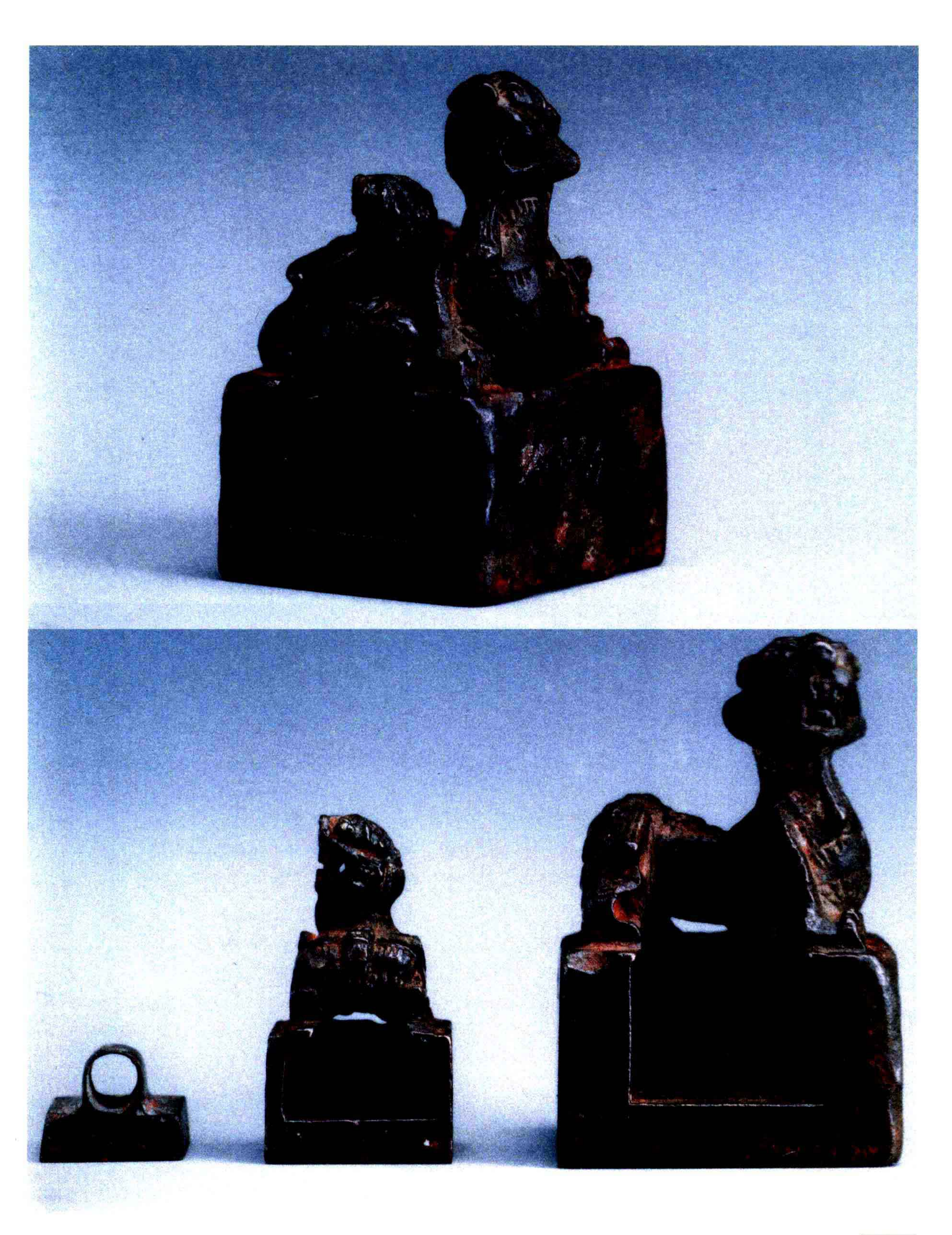
三国·魏，“河间武垣刘芝字伯行”（图29）







西晋，"祝遵印信"（子母套印），铜，上海博物馆藏。（图 28）
原印面尺寸依次为 22X22mm，12X12mm 和 9.5X9.5mm，



第二节　书法的演化与印风蜕变

文字书法形态在东汉晚期再度孕育重大的变化。东晋玺印文字的走向依然继续着历史的惯性，因而在当时书法大背景之中显出遗世独立的性格。北方诸族建立的十六国政权更迭频促，汉印规范开始出现疏解趋势。简率凌历的印风占据了东晋十六国时期的主流。

社会通行文字由隶书取代秦篆的地位以后，经过二百多年的延续，终于发展成楷书与行书两种新书体。篆书随着这一演变过程黯然离开公众的视野。虽然在官方或上层所立的石刻中有所保留，如天玺元年（276年）的《天发神谶碑》和魏正始年间立于洛阳太学的《正始石经》，但已是不无追怀色彩的挽歌。《正始石经》的建立还体现着上层的一种文化尊崇态度与对艺术传承的理想，力图以此保存社会记忆，并作为书法的示范。（图1）

文字演变有它的法则。一旦文化生态与社会环境发生激变，印风变动的节奏也就不再舒缓。

偏安与守望


三国 · 魏，《正始石经》（局部）（图1）

西晋惠帝即位后，中原宗室诸侯争夺皇权的混战历时16年之久，“八王之乱”等事件导致西晋王朝从此走向衰败。公元317年，南渡的宗室与士家大族在建康（今南京）重建晋室，史称东晋。进入中原的匈奴、鲜卑、羯、氐、羌诸族先后建立成汉、前赵、后赵、前凉、前燕、前秦、后秦、后燕、西秦、后凉、北凉、南凉、南燕、西凉、夏、北燕等政权，史称十六国。北方从此陷入兵戈扰攘、政权更迭如走马换将的局面。东晋与十六国对峙的形势延续了半个多世纪。

南北政治体制多循汉晋王朝旧轨。这是东晋十六国印制仍然保存汉官印基本模式的原因。然而南北政权的族属与文化传统毕竟不同。两种因素的相互作用，使此际官印文字、形制既有承接前代的基本特点，亦有急促地走向草率的表现。东晋十六国印风变局存在这样一个不同于既往的历史背景。

南方汉族民众视东晋为华夏政权正统。在北伐失败、收复中原无望的情势下，偏安自保成为士族社会的普遍心态。东晋一代，力求因循旧规是社会秩序的基本特点。但由于政治、经济的状况已非西晋时代可比，追求精整的理念力不从心，粗率的工艺风格便在一些应用性制作领域中显示出来。同时，在社会一般应用的文字转变跨越了若干阶段的背景下，缪篆规范渐行渐

远。东晋十六国玺印终于成为走出平正端严风格的起点。

南京狮子山东晋颜约墓出土的“零陵太守章”滑石印（图2），无疑是一件草草制作的明器，却向我们预示了摆脱汉印规范的前景。与福州南安狮子山东晋墓出土的“部曲将印”恰是一个真切对比（图3）。后者代表了东晋玺印文字的基本格局：蜕变不可避免，只是由于制度与社会约定的规范以及玺印本身造型要求，此期印文的演变仍未完全突破秦汉体制。

“军司马印”（图4）为南京西善桥六朝墓出土。此期的金印遗存则有南京直渎山、湖南长沙陈家大山



东晋，“部曲将印”（图3）



东晋，“零陵太守章”，滑石，南京市博物馆藏（图2）







东晋，“军司马印”，铜，南京市博物馆藏（图4）



东晋，"关中侯印"，金，南京市博物馆藏（图5）

20号墓出土的两方“关中侯印”，湖南平江梅仙镇钟家林出土的“蛮夷侯印”。(图5、6、7)三件金印均为凿刻，与铸造的“部曲将印”、“军司马印”相比，线条更为细劲。其“印”字“爪”部弯曲较甚则是共同特征，亦为东晋印文的标准笔形。直渎山“关中侯印”印钮形态还可见与西晋“镇南将军章”的承接关系，但印文布局与文字已远失西晋范式。“蛮夷侯印”出土地在古荆州境内，是汉晋时期多种支系的少数民族聚居区域，对中原朝廷时而降附时而反叛。东晋失去北方领土，境内主要的少数民族之一被视为蛮族，故置南蛮校尉、镇蛮护军等职官专理相关事务。西晋给匈奴、鲜卑等族的官印均冠以“晋”字，印文亦比较平正，而此印钮式、文字均有别于西晋之制，当属东晋所颁无疑。至于印文不再铭刻表示降附、内属关系的国号，则是此时东晋王朝国势转衰的表现之一。但沿用蛇钮以及封“侯”赐给金印，仍体现了汉晋旧制。这是偏安时代对于制度底线的坚守。



东晋，"关中侯印"，金，湖南省博物馆藏（图6）





东晋，"蛮夷侯印"，金，湖南平江县文物管理所藏（图7）



东晋，"殿中司马"，铜，文雅堂藏
此印为浇铸印坯、凿刻印文后未加工完成的半成品，印体与印面均可见合范浇铸的范线。这是一件罕见的揭示当时印章制作方法与工序的遗物。（图 8）

凿刻印文的形式，在东晋官私印中比例上升，固然缘于工艺的简便，然而客观上却加快了文字草率化的趋势。（图 8）

东晋的都城，今江苏南京地区出土六面私印比较集中，近几十年中发掘出土的有：

1958 年老虎山东晋颜氏家族墓出土"颜綝"、"颜镇之"六面印二方；（图 9）

孝卫街东晋墓出土"华瑛"六面印；

铁心桥镇石子岗东晋墓出土"孙寔"六面印；（图 10）

丹徒焦湾东晋墓出土"三五将君"道教六面印。

近年仍不断有所发现，多已流散。

由此证明，六面印是其时流行的形制之一。六面印印文均采用悬针篆书体，是承《正始石经》一路的篆书体势，凿刻风格比较一致，在鉴别上应具有时代标志意义。因此，结合出土东晋官印的文字与形制，可以判断传世"裨将军印章"、"熊渠将印"、"虎威将军司马"等均为东晋制作。（图 11、12、13）

东晋印文笔画渐向细劲转变，凸显起止轻重的变化；体势渐失匀整、工稳的气象。在形制方面的特点是：印形仍大体保持汉魏标准，东晋印面仍承西晋之制，以 2.4 厘













东晋，"颜綝"六面印（图 9）



东晋，"孙寔"六面印，铜，南京市博物馆藏（图 10）



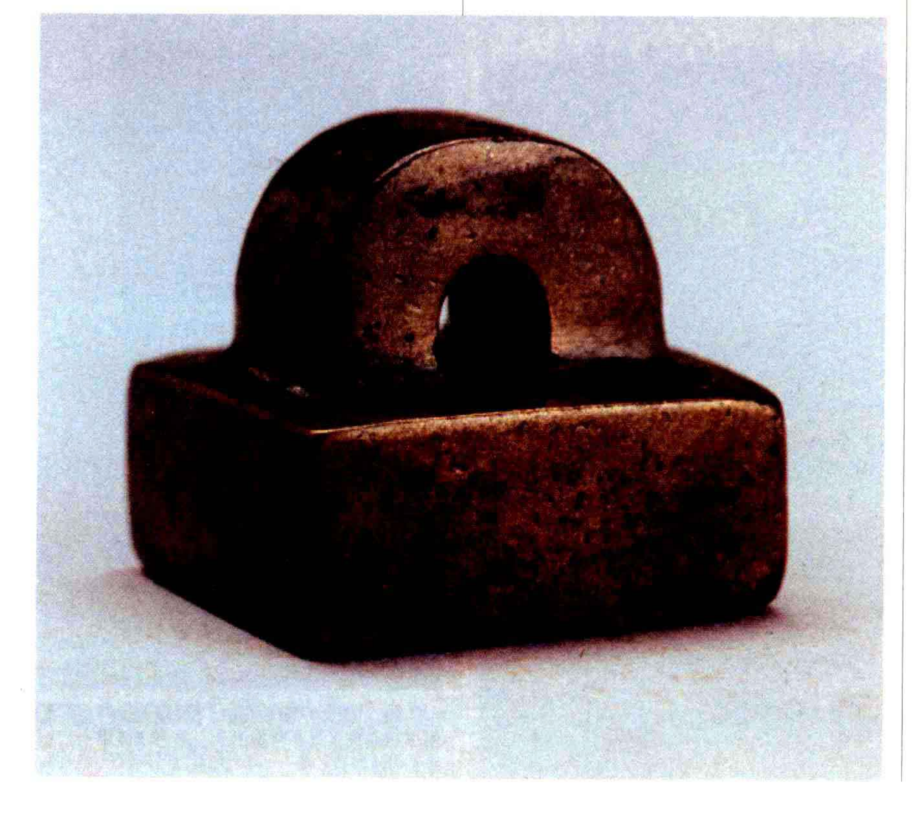


东晋，"裨将军印章"，银，上海博物馆藏（图11）



东晋，"熊渠将印"（图12）

米左右见方为基准，这是与南朝及十六国部分官印的区别点之一。但鼻钮印台增高，钮身略显粗大，钮孔位置抬高且形态由半圆变为圆形；龟钮的变化则是造型比西晋更为单薄，背部已多呈板块状，脊棱分明，龟首上昂及前耸的态势较西晋龟钮更甚，纹饰明显简化。





东晋，"虎威将军司马"，铜，上海博物馆藏（图13）

融合中的新风格

十六国与东晋的存续时间大体相始终，但空间条件并不相同。北方连年战祸，大量汉族士人流徙南方。诸少数民族政权在汉化的过程中虽力求仿效汉魏职官制度与玺印形制规范，但统治阶层文化传统的差异，在文字这一最为内质化的表现形式上反映出来，朴拙率真成为北方书法的特质。十六国政权短期内频促更替，在与中原传统的融合中形成了吸收与变异并呈的文化艺术形态。玺印形制与文字风格的蜕变进程中，南北不同的态势在此期开始形成。

恣肆萧散的印文是十六国玺印的基本倾向。

墓葬出土的十六国时期官印如：

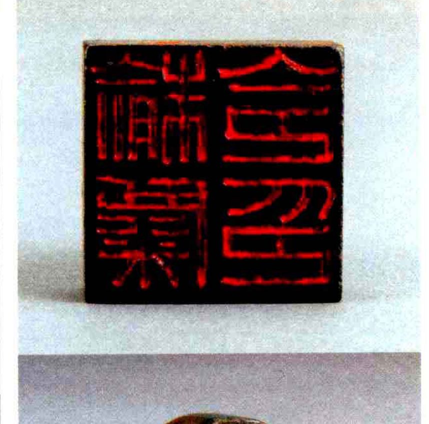
辽宁朝阳前燕奉车都尉墓出土“奉车都尉”铜印，辽宁北票北燕冯素弗墓出土的“范阳公章”、“车骑大将军章”、“辽西公章”、“大司马章”金、铜印等四件；陕西靖边县统万城遗址出土的夏“驸马都尉”铜印；陕西咸阳师范学院图书楼十六国墓地出土“揄麇令印”。(图14、15、16）咸阳市文林路十六国墓出

十六国·前燕，"奉车都尉"，铜鎏金，上海博物馆藏（图14）



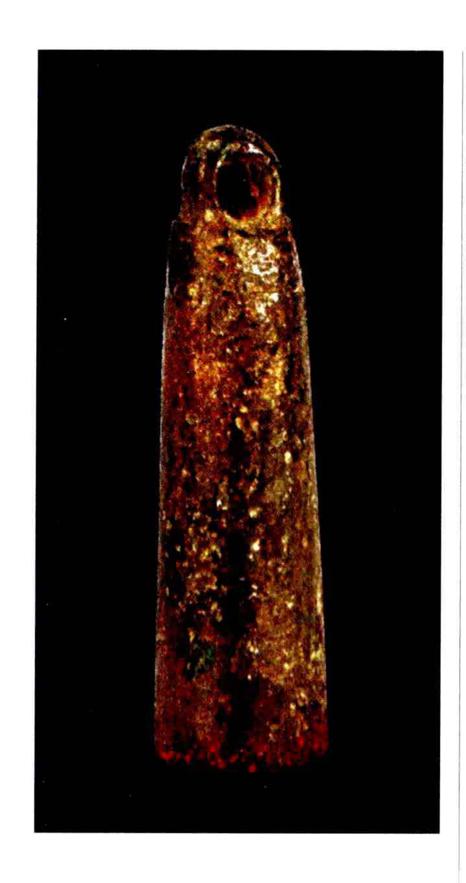
十六国·北燕，"范阳公章"（图15）







十六国，"揄麇令印"，铜，1995年咸阳师范学院图书楼基建工地4号墓出土，采自《咸阳十六国墓》（图16）





秦，"李"，铜，咸阳市文林路中铁七局三处17号家属楼基建工地3号墓出土，采自《咸阳十六国墓》（图17）

土的"李"（图17），则是情况比较特殊的一例，此印形制、印文都属于比较典型的秦代风格，与十六国时期印制殊不相类，当是作为象征性的明器入殓，或是被当时人使用过的古印而后随葬的。类似的情况在考古发掘中已发现多例。

根据文献记载与形制特点可以确定为十六国官印的有罗福颐主编《秦汉南北朝官印征存》所辑：前秦"兼并州阳河革督"、"兼南阳别弋司马"，后秦"朔方护军章"，西秦"宛川护军章"，后赵"邺宫监印"、"观雀台监"、"归义侯印"、"部曲将印"、"材官将军章"、"驸马都尉"，夏"强弩将军章"等。（图18、19、20、21、22、23、24、25）

十六国政权大多享国仅数十年，短的仅十余年，印制与工艺势难稳定。各国官印制作仓猝，更铸频繁，官印的风格往往不能前后相贯，形成错杂不一的特点。但受晋朝影响的形制、印文因素仍然存在，如前赵、后赵、前燕等十六国前期官印，形制上仍较大程度上保留前朝的规范，体现在印文力求平正、形制也比较规整等方面。鼻钮形态与晋接近而略见增高，龟钮造型承袭晋式但块面更为简洁，头部耸起，形态粗犷。十六国中后期官印草率化更趋明显，印形大小变化不一，印钮造型风格多样。印文布





十六国·前秦，"兼南阳别弋司马"，铜，上海博物馆藏（图18）



十六国·后秦,"朔方护军章"(图20)



十六国·后赵,"邺宫监印"(图21)



十六国·后赵,"材官将军章",铜鎏金,上海博物馆藏(图19)





十六国·后赵,"观雀台监",铜,上海博物馆藏(图22)





十六国·后赵，"归义侯印"，铜，上海博物馆藏（图23）





十六国·后赵，"部曲将印"，铜，上海博物馆藏（图24）



十六国·夏，"强弩将军章"，23X23mm（图25）

局随意性较大，文字大小参差，凿刻猛利尖细、欹侧恣肆的风格占据主流。印面大者边长超过2.5厘米，小者仅2.0厘米，可见制作规格亦渐失标准。如北燕冯素弗墓出土的四方印章，纵横边长相差不小，表明工艺的粗疏。

十六国官印等级标志出现变革。随着官制的演变，汉晋官印的若干等级标准已被突破。如印文四字、五字、六字规格不尽与汉晋的职官品秩对应；一些杂号将军印章自名不用"章"而改用"印"字；前秦的一些官印字数出现七字、八字的规格；在鼻、龟钮以外，又另立虎、驼、马钮作为武职官印钮式等，都是不同于秦汉形制体系的新创。

自由与凌厉的趣味

汉印的庙堂气度在历史的视野中远去。印文简率自由与恣放凌厉的新风格终于出现。

东晋十六国与南北朝时期武职官印遗存较多，折射出争战与动荡的社会背景。而仓促凿刻的工艺也多少透露那一时代心绪的促迫。这些凿印纵放不羁的风格，似乎更贴近金戈铁马、呼啸突进的武士身份，与雍容端庄、秩序井然为基调的汉印形成了鲜明的对比。

此期"将军印"虽仍多保持汉代形成的五字印文体式，但章法上却呈现自由率意的浪漫色彩，往往突破印文自右到左作"二二一"式整齐等分的程式。如"凌江将军章"（图26）中右边两字体势开张，将"将军章"三字逼向左侧，却又处处显出颇为倔强的意态。全印五字纵横行列界限模糊，笔势全取欹侧而几无平正之笔，但字与字之间情态顾盼，具有奇特的趣味。"明威将军章"笔画几无一作水平、垂直状，但通过欹与正相互补偿抵消，获得动态中的平衡，更具有跌宕险峻而耐人寻味的艺术感染力。（图27）"文似看山不喜平"，刘熙载《艺概》



十六国，"凌江将军章"（图26）



十六国，"明威将军章"（图27）

中所谓“古人或偏以欹侧胜者，暗中必有拨转机关者也”，同样是存在于玺印文字中的美学现象。如果说汉印的篆书体态犹如楷法，则此期的印文已进入行草式的缪篆。自由突破了原有的某些秩序，也生成了旧秩序所不能包容的艺术旨趣。对称的结构，舒缓的笔画线条在这类凿刻的印文中几乎不复再现，而在有意无意间、信手为之中形成的结构笔形却具有野趣、巧趣和自然率真的意态，较之刻意求工求稳的作品，别是一种艺术风格。

东晋十六国时期的将军印，看似布局漫不经意，破坏了平方正直的静态秩序，唯其如此，它在空间形态上有时更显得活泼而有变化，出现虚实错综、朱白参差之妙。“牙门将印”（图28）印文分割的空间犹如长廊回环，相间得宜而又非整齐划一，已有一种中国古典园林式的错综变化之感；再看四周的笔画多与印外空间相通，突破了方寸之地的闭塞性，人们从中领略到旷达开阔的气势。

印章艺术范畴中的线条形态，包涵着笔和刀合力的因素。笔意与刀味在线条中既融合为一，又各具形质。此期凿印犀利明快的刀味，无疑使线条突出地表现出劲厉挺拔的力感，因而与朴茂淳厚的线条大异其趣。然而，此种力感的显示在不同的作品中又是丰富多样的。“明威将军章”纵刀酣畅，森森然有武库剑戟之气；“明威将军”(图29)则相对地显得行进迟缓，力感内藏。从线条形态看，此印圆笔中锋之处，藏头护尾故而凝重浑厚，而部分笔画兼以侧锋，饶有粗细起伏、不可端倪的节奏韵律变化。因此，它较之其他样式的汉晋印章线条，尤其富于强烈的抒情达意的表现力。

在玺印尚属于一种实用之器与制度之器，而未被提升到自由的艺术世界之时，其美学价值根本上源于中国文字书法的形式元素。对于创造者而言，种种意蕴既来自于不假雕琢的感性体验，也来自于特定时代审美观念下的不期而然。由秦代玺印向着平正规范走去，到此际走出平正精熟而出现复归朴拙的新风格，似乎完成了一个轮回，然而其本质与表现形式却迥然不同。



十六国，“牙门将印”（图28）



十六国，“明威将军”（图29）

第三节　南北分驰——简率与粗犷

公元420年东晋将军刘裕废黜晋帝，建立宋朝，南方相继经宋、齐、梁、陈四朝，直到隋的统一。鲜卑族拓跋氏建立北魏后击灭诸国，统一北方，随后又出现东、西魏的分裂和北齐、北周的更替。公元5世纪初到6世纪末，中国社会依然处于南北割据的局势之中。南北印风分驰，直至隋代新印制的重建，这一时期完成了封泥之制向钤朱时代过渡，导致了秦汉印系的终结。

从封泥时代到钤朱时代



楼兰文书残纸（局部），西晋永嘉四年(310年)，采自《晋人纸本墨迹》(图1)

中国文字的书写条件在魏晋之际发生了改变。纸张逐渐流行使文字的载体不再主要由竹木简牍承担，这是中国文化史上的一个重大事件。(图1) 它不仅对文字演化具有直接的影响，而且引起了一系列连锁反应：文书制度改变，用印方式改变，进而触发印章制度改变。

从先秦到魏晋，与简牍文书、物品传递相配合的是玺印封缄制度。玺印钤于封泥是中国古代基本的用印方式，形成了从简陋到规整的多种封检。由于纸张的使用，玺印可以直接钤抑在纸上作为凭信，封检的方式变得不合时宜。本来，以朱砂调制的印色用于钤印，在战国时代已经发明，但应用的范围比较局限。窦臮《述书赋》记载，东晋仆射周顗所处的时代，开始出现了在书画上钤印的做法。至公元6世纪初，南方和北方几乎同步进入在文书上直接钤印的阶段。据《魏书·卢同传》，北魏孝明帝时尚书左丞卢同为防止改换报功文书，上奏章严明规范：除了各级上报的文书须钤印外，吏部接到文书，亦需“即于黄素楷书大字，具件阶级数，令本曹尚书以朱印印之”。《隋书·礼仪志六》也记载北齐帝印“督摄万机”通常贮于宫内，“唯以印籍缝”，即是在纸书相接处钤印之用。我们在唐《S.514沙州敦煌县悬泉乡宜禾里大历四年(769年)手实》上可以看到以印“印籍缝”的用法。(图2) 南朝的臣下上书皇帝，也开始钤用朱印，《北史·艺术·陆法和传》载梁元帝时的都督、郢州刺史陆法和在上书中不自称为“臣”，“其启文朱印名上，自称居士”云，这些记载足以说明钤朱用印在此期已成为定制。

在唐代文书和唐玄宗李隆基的



写在使用过的旧纸背面的唐《S.514沙州敦煌县悬泉乡宜禾里大历四年(769年)手实》(局部)，采自《英藏敦煌文献》(图2)

“鹡鸰颂”上还发现画押作为签署凭信(图3)。它向我们传递了另一个信息，在纸张代替简牍的过渡时期，画押曾经作为替代印章的一种简易方式。南北朝时代民间私印制作风气趋于低落，当与此有关。

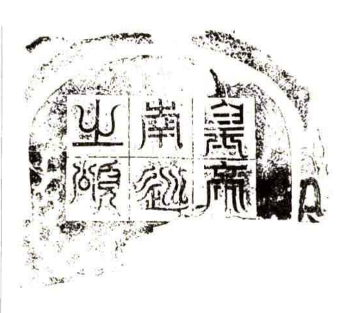
在南北朝官印中发现了文字填金的官印，则是一部分官印不再作为钤用的又一例证。但玺印的验示功能依然存在。(图4)这再一次揭示了一个现象，验示以取信是玺印的重要属性之一。



唐玄宗李隆基《鹡鸰颂》上的画押(图3)

南北朝印风所处的文化环境是：在楷书走向成熟稳定的同时，篆书形态继续衰变。北朝时期碑额和墓志盖铭仍用篆书，但体势的异化和笔画讹变表明它仅仅作为一种程式的保留，秦汉篆体端庄严谨的风韵已是明日黄花。(图5)

东晋以来，大量南迁的官吏、士族需要安置和心理慰藉。设立侨郡县制度，朝廷将空有其名的太守、县令等职衔授给失官的旧臣是一项优抚政权支持者的举措。北朝亦侨置郡县，均给官号、印章而无吏民。因此，官印制作一度呈现“终年刻铸，丧功消实，金银铜炭之费，



《皇帝南巡之颂》碑额，北朝，魏和平二年(461年)(图5)



南朝，“兴宁子章”填金铜印，上海博物馆藏(图4)

不可称言”(《南史·孔琳之传》)的局面。

这一时期官印中武职品类比例突出，则是二百多年频繁战乱的见证。仅以《宋书·礼仪志》记载南朝刘宋授予银印的武官范围为例，其繁多名目中充溢着兵戾之气，可见当时社会“尚武”精神的弥漫：中坚、中垒、骁骑、游击、前军、左军、右军、后军、宁朔、建威、振威、奋威、扬威、广威、建武、振武、奋武、扬武、广武、左右积弩、强弩诸将军及监军，领军、护军、城门、五营校尉，东西南北中郎将，鹰扬、折冲、轻车、扬烈、威远、宁远、虎威、材官、伏波、凌江将军，奋武护军，安夷抚军、护军，军、州、郡、国都尉，奉车、驸马、骑都尉，诸护军、将兵、助郡都尉，水衡、典虞、牧官、典牧都尉，度支中郎校尉、都尉，司监都尉，材官校尉，王国中尉，宜和、伊吾都尉，监淮南津都尉，等等，其中不少为汉晋时代所没有的名号。其后齐、梁、陈亦大体因循宋制。北朝受此影响，亦有许多新的将军名目出现。动荡战乱之际，印章法度的解驰进一步表现出来。



北朝·魏，“怀州刺史印”（图6）



北朝·魏，“魏昌令印”（图7）

北朝　印风雄悍

北魏较早步入汉化的进程，程度也最为深入，为其后的北朝政权奠定了制度的范式。《隋书·礼仪志六》载北齐的“天子六玺”名称均与汉晋相同，质料则有玉、金二种，但增加了“督摄万机”木印一方。同书记载北齐皇太后、皇后的玺印亦为白玉，也是沿用汉的制度。但北朝的变革趋势也更为鲜明地表现出来。首先，在官印钮式、自名与职官品级的对应方面出现了一些变化，如大量杂号将军品级在五品以下者，自名为“印”而不再称“章”，印文也改作两行排列；太守官印因当时的郡分为上、中、下九等而具不同级次，故郡守官印又有不称“章”而自名为“印”的；印形标准开始突破汉晋定制，北魏尺度每寸较汉尺溢出0.2～0.3厘米，加上定制改变，如北周王公、诸侯印改为一寸二分，较汉晋增加二分，这就造成了北朝官印普遍大于汉晋和南朝的现象。这些因素，都是印制逐步向隋唐体系转变的先导。

河北景县封魔奴墓出土北魏太和八年（484年）前的“高城侯印”、“怀州刺史印”、“冠军将军章”三枚官印，以及河北定县北魏石函内发现的“魏昌令印”等，(图6、7）是较早发掘出土的北魏官印标准品。根据标准品形制、文字与历史地理文献考订，可以从传世官印中甄别出北朝官印，如：

新蔡令印（图8）与下限为太和五年（481年）的“魏昌令印”文字风格相同，北魏太和年间豫州新



北朝·魏，"新蔡令印"（图8）



北朝·魏，"安昌县开国男章"（图10）

蔡郡领有新蔡县。

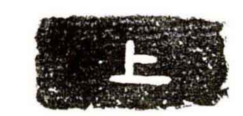
随县令印（图9） 此印形制硕大，印面尺度合于北朝。鼻钮短小，不属南朝风格。印文与"费县令印"、"安昌县开国男章"同式，（图10）费县、安昌均见《魏书·地理志》。据此，可确定其时代为北魏。

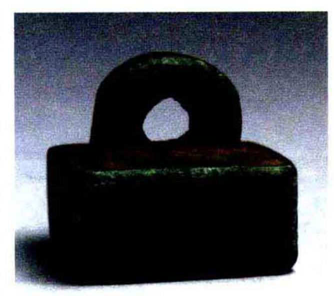
平原太守印（图11）平原郡属泾州，传世"阴密男章"（图12）与此印文字风格相近，考阴密属西魏



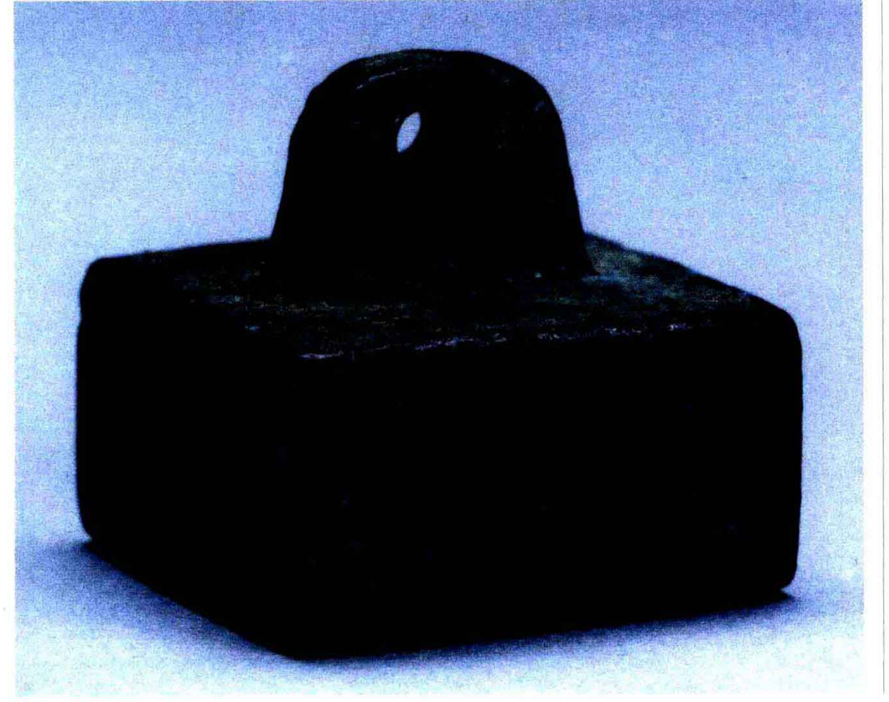
北朝·魏，"随县令印"，铜，上海博物馆藏（图9）







北朝·西魏，"平原太守印"，铜，上海博物馆藏（图11）



地，则平原亦当随之。《魏书·高锋传》载高锋曾封平原郡公。印侧刻有“上”字，以定钤印方位，这是目前见于官印最早之边款文字。

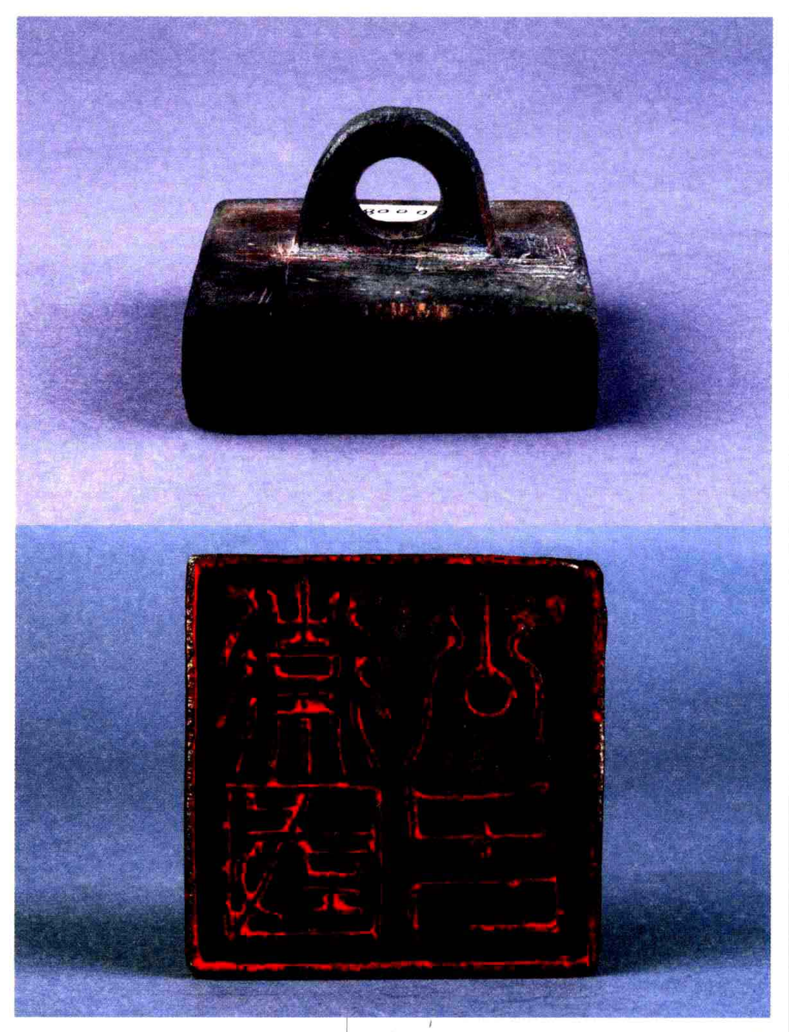
威烈将军印（图13） 一部分将军官印自名改“章”为“印”，是北朝后期之制。类似情况又有“怀州刺史印”、“卫国公印”（图14）等。《周书·李贤传》载李贤曾拜威烈将军。



北朝·西魏，“阴密男章”，铜鎏金，上海博物馆藏（图12）

北朝·周，"威烈将军印"，银，32X32mm，上海博物馆藏约（图13）





北朝·周，"卫国公印"，铜，陕西汉阴县文物管理所藏（图14）

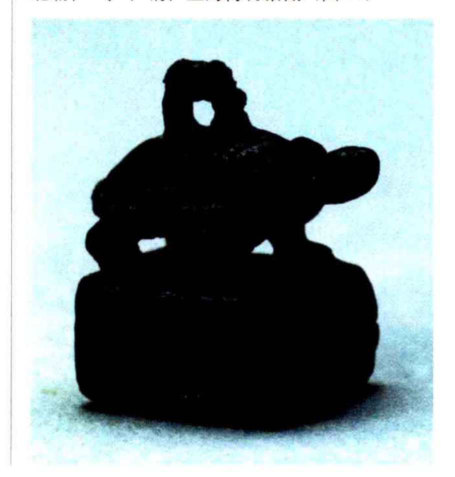
1981年陕西旬阳县东门外出土的多面球体石印，是官私印合一的特殊形制。此印石质，十四面镌刻印文分别为“大司马印”、“大都督印”、“刺史之印”、“柱国之印”、“密”、“令”、“独孤信白书”、“臣信启事”、“臣信上疏”、“臣信上章”、“臣信上表”、“信启事”、“信白笺”、“耶敕”，集官、爵号及姓名、书札、疏奏专用印于一体，构思颇为巧妙。(图15)这些印文揭示了上层社会用印范围的扩展和书札礼仪的讲究。印文全为规正的楷书体，其时对于篆书模式的疏淡可见一斑。《周书》记载独孤信生于北魏景明四年(503年)，本名如愿，鲜卑人。西魏大统六年(540年)为陇右十六州大都督、秦州刺史，大统十四年(548年)进位柱国大将军，与印文铭刻的官职完全相合。

上海博物馆藏有一“令”印(图16)，龟钮，其文字与独孤信多面印中“令”（图17）字的书法特征完全一致，可证两印时代相同。

北朝印风的基本特点是：文字疏阔开张，方折化的笔形出现随意曲叠、减省的现象，凿刻的风格仓率简洁，线条逐步转向粗实，排置茂密。



北朝，"令"，铜，上海博物馆藏（图16）





独孤信十四面印中的"令"字，17X17mm（图17）

北朝·周，"独孤信白书"十四面印，石，陕西历史博物馆藏(图15)

北朝官印钮制仍为龟、鼻两式。龟钮的造型风格雄健壮硕，但具体样式各朝亦不同。有代表性的为二种：一、背甲呈板块状，见于北朝后期的“威烈将军印”；二、背甲呈圆弧形，龟身相对扁薄的，如东魏“颖川太守”。（图18）它们的共同之处都是四足呈耸立状，龟腹隆起于印台，姿态强悍粗犷，神完气足。龟钮的纹样有六角纹、网格纹、圈纹、牛毛纹等，有的工艺十分精细，反映了当时充分发展的雕刻艺术融入官印制作后出现的新气象。

“卫国公印”是1982年陕西汉阴县东坝村农民在河中淘金时发现的，据《周书·文闵明武宣诸子列传》载，宇文直于武成初年（559年）以秦郡公进封卫国公，保定元年（561年）为雍州牧。另外又有独孤信曾于北周孝闵帝时进封卫国公。唐贞观十一年（637年）李靖亦封卫国公。此印主人究竟为谁？根据钮式与文字来分析，当属北周之制，即宇文直、独孤信时期之物。“卫国公印”的发现，改变了过去认为朱文官印始于隋代的结论。在此印出土后不久发现的“天元皇太后玺”，（图19）使得“卫国公印”不再是孤证。1996年8月，北周武帝与武德皇后合葬陵被盗，所出“天元皇太后玺”不仅钮制造型奇异为前所未见，其印式亦面目一新。这两宗新资料的出土，使得对北朝帝、后玺印的制度意义以及秦汉至隋唐官印制度转变的时期需要作出重新定位。

“天元皇太后玺”的印主为北周武帝宇文邕之武德皇后阿史那





北朝·东魏，“颖川太守”，龟钮，铜，上海博物馆藏（图18）





北朝·周，“天元皇太后玺”，金，西安市渭城区文物保护中心藏（图19）

氏，根据《北史 · 周本纪》载，宣政元年（578年）宣帝即位，尊阿史那氏为皇太后，次年“尊皇太后为天元皇太后”。阿史那氏死于隋开皇二年（582年）。此玺是专属阿史那氏的尊号玺，则制作时间当为其受尊为皇太后时。

“卫国公印”印面为5.5厘米见方，溢出汉晋官印一倍以上；“天元皇太后玺”印面4.45厘米见方，亦较汉印增大近倍；两印均为朱文，由此证实了北朝“隐起篆文”的新制已经存在；作为隋唐印制的两个根本形制标志，出现于北朝末年。正是长期的渐变导致了秦汉、隋唐两大印系的合乎逻辑的转变。

“天元皇太后玺”为秦汉印系中仅见的“皇太后”玺，与西汉“皇后之玺”之间相隔近八百年，是中国的帝、后玺印形态演变的缩影。此印钮形系焊接于印台，与一般官印不同。其形象即是古人所称的神兽之一——“麟”。这是目前所见秦汉印系中唯一以“麟”为形象出现的官印钮式。由此可见在北朝时期，新的钮式题材也在衍生。此玺为金质，亦与《隋书》记载北周皇太后玺的质料有所不合。这说明北朝末年的官印定制实际上是处于一种动态的稳定。在各民族文化相互融汇的背景下，旧的制度正在不断变异。

南朝·宋，“饮飞将军之印”，铜，土斋藏（图20）

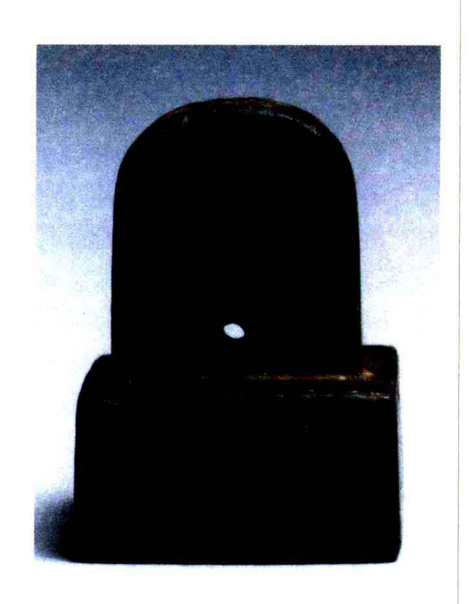


南朝　秦汉余辉

北朝形制与印文的异化急剧，而南方却“隔江犹唱后庭花”，衰变相对缓慢。南朝宋、齐、梁、陈四朝，历时近170年，玺印形态总体上仍在汉晋谱系内继续嬗变。图形印、成语印一类体现散逸意趣的品类早已悄然消失。在因循前代的基础上应时而变是南朝玺印体制的主旨，其官印形制风格则前后亦有所不同。

刘宋官印的特点是印面较小，在2.2～2.3厘米见方的范围之间，印台厚度为1.2厘米左右，较晋印有所增高。由鼻钮变形而来的类似碑形的钮和出现于杂号将军印的兽钮是此期的新形制。龟钮的形体收缩，印文排列有四字、五字、六字三式，凿刻风格简率而线条犀利（图20），篆法仍较大程度保留缪篆形体。这些都与东晋一系相呼应。典型的南朝印群如：

绥宁子相之印（图21）　南朝宋、齐均置绥宁县。“子相”为子爵封国的行政官吏，《宋书 · 州郡志》



南朝·宋，"绥宁子相之印"，铜，上海博物馆藏（图21）

载有绥宁男相，地在今广东增城西。与此风格相同者有藏于上海博物馆的“巴陵子相之印”、“宜阳侯相之印”，巴陵、宜阳均在刘宋境内，因而可以确定此组官印属刘宋一系。印钮、印文风格相同者还有《秦汉南北朝官印征存》著录之“中阳长印”、“长宁令印”、“晋平长印”等，其县多在宋的统治区域，也有处在黄河以北，但只有刘裕北伐时曾经占据这些地区，因此不可能为疆域渐见收缩的梁、陈所有。“辅国将军章”、“龙骧将军章”印文与以



"巴陵子相之印"（图22）



"长宁令印"（图23）



南朝·宋，"龙骧将军章"（图24）

上诸印的风格一致，也当属于刘宋。（图22、23、24）

南昌男章（图25）其地在南朝辖境。钮式为龟钮，形态呈低伏、浑圆状，以圈纹为饰，这些都是汉晋一系所具有的基本特点。类此风格的尚有多件，印形稍大于晋式，达2.4～2.5厘米见方，文字结体及排列则突破晋式，凿刻工艺与东晋、



南朝，"南昌男章"（图25）

南朝·梁，"庐陵太守章"（图26）

刘宋颇有差别，这些特色提示它们在时代上稍晚于齐，应是齐、梁之间的制作。

庐陵太守章、南乡太守章（图26、27） 两郡《南齐书·州郡志》记地属南齐，《梁书·列传》载顾协曾任庐陵郡丞。齐、梁、陈三朝庐陵郡均未失去，北朝亦未置庐陵郡。南乡郡虽亦见于西魏、北周，但此印文字风格、钮式均同于"庐陵太守章"，故不得分属南北两朝。《梁书·武帝纪》记载普通六年（525年）安北将军晋安王纲遣长史柳津破魏之南乡，可证此印当是梁朝收复北地后所铸。故而此二印可作为南朝后期风格的标准品之一。其特征是印形有所增大，达2.5～2.6厘米见方；龟钮形态低伏，不同于北朝的夸张造型；文字隶法因素比较明显。属于此期的还有"宣威将军印"（图28）、"殄难将军章"等。

通道侯印、湘西令印（图29、30） 通道、湘西地在南朝境内。《大清一统志》记载通道县的沿革情况稍详：靖州领有通道县，"汉镡成县地，南北朝宋舞阳县地，唐朗溪南獠地，五代时为蛮地，宋崇宁二年（1103年）置罗蒙县，寻更为通道。"通道毗邻绥宁县，地当同属南朝。



南朝·梁，"南乡太守章"，铜鎏金，上海博物馆藏（图27）





南朝，"宣威将军印"（图28）

"通道侯印"鎏金龟钮，亦遵汉晋旧制，两印印形、钮式风格均与北朝迥然不同。

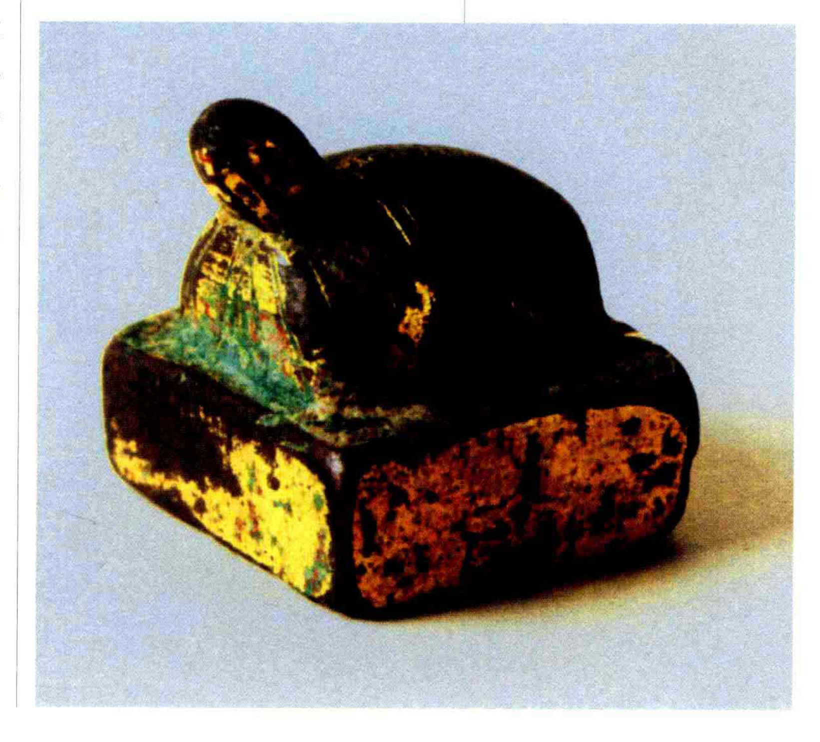
南朝印制的规定十分细密。据《宋书·礼仪志》记载，刘宋时皇太子、诸王、郡公、太宰、太傅、太保、丞相、司徒、司空及大司马、大将军、太尉、侯，以及征、镇、安、平等将军和县、乡、亭侯都授金印，此外贵嫔、夫人、贵人，皇太子妃、诸王太妃及公主、封君等也赐给金印。其余银、铜官印的授给范围也都十分明确。齐、梁、陈的制度也基本上沿袭宋制，反映了南朝对官印等级体系设计的重视。但从实物来看，多以鎏金、鎏银作为替代，乃是国力不堪滥封虚职之耗的反映。这一现象在东晋时代已经出现。（图31）

为了对应大量新设的各级将军的等级，南朝官印也出现了一些汉晋时代所未有的钮式，如《隋书·礼仪志》载陈朝授给杂号将军的银章、银印两类中，又分出鹿、熊、羊钮，成为秦汉印系中最为繁复的等级设计。

南朝早期印形较小，递次增大的幅度远不如北朝显著，印台的高度同样如此。这与南朝的尺度标准有关。龟钮与北朝的区别主要在于龟身伏于印台，不同于北朝的耸起式，而且体形相应较小，以比较圆浑、宁静的意态出现。南朝官印文字形态的特征是印文渐次流露隶、楷化的意味，结体仍保持内敛，但粗率的风格逐步形成；文字排列由



南朝，"通道侯印"，铜鎏金，珍秦斋藏（图29）





南朝，"湘西令印"（图30）



东晋，"广武将军章"，铜鎏银，珍秦斋藏（图31）

等分向着自然疏密发展，只是这一过程中也有阶段性的回归，比较工稳的印式仍然存在。线条凌厉、瘦劲的刊凿风格上升为主流。这一类型与东晋十六国的凿印共同构成了印章艺术史上所谓的"急就章"风格，是中国印章审美历程中的又一类型。浏览至此，不难得出这样的结论：汉代并不存在形成"急就章"的历史条件。

上海博物馆所藏的"王僧虔"六面印（图32）与刘宋官印风格一致。王僧虔（426～485年）为晋王导之后，宋明帝时官湘州刺史，后迁尚书令，齐永明初授左光禄大夫。王氏又擅书法，有墨迹传世。由此可证六面印仍是南朝私印袭用的形式之一。

南朝接步两晋，留下秦汉印系的最后一抹余辉。北朝末年印制逾越旧规，出现新的因素，却代表了印章制度变革的方向。在隋统一南北后，北朝新印式成为隋唐印系最直接的形态来源。







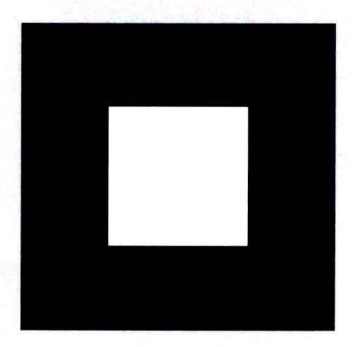






南朝，"王僧虔"六面印（图32）

第四章



印制鼎革与秩序重建——隋唐五代

隋唐完成了中国印史上又一次制度转变,这一转变的核心内容是行政系统的官署公印替代先前的官职印;官员的任命凭证及等级标志不再由职官印章承担;印章使用方式以钤朱淘汰了封泥之制,由此形成了与此前秦汉印系迥然不同的形制、印文形态和管理制度。

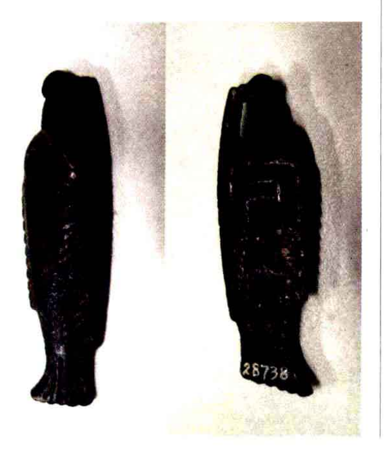
第一节　盛世变法——隋唐印系的确立

隋唐官印模式不是来自南朝，也不是一种激变，而是承接北朝的演变趋势最终作出的制度确认。官署印体制的建立与用印方式的变革引起了形制与印风的一系列改变。

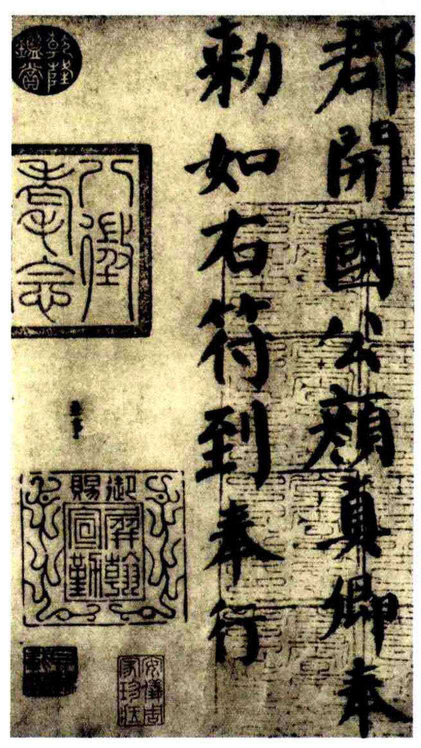
杨坚的隋朝是从北周内部的权力争夺中建立的。公元580年，北周宣帝死，宣帝皇后杨氏之父，位至上柱国、大司马的杨坚总揽朝政，在诛灭周室诸王、平定其他反对势力后，于次年代周称帝，建号为隋。开皇九年（589年）隋灭南方陈朝，结束了270多年南北分裂的局面，中国社会开始进入又一个统一强盛的时期。

新印制的成因及其表现

政治谱系是隋唐印制形成的重要历史条件。开皇初年起，隋文帝杨坚在承袭北朝制度与传统的基础上，实行一系列改革。官吏等级与服饰制度相联系，即是隋文帝时的新创。这一制度为后世沿循不废。唐永徽二年（651年），定制以鱼符表示身份作为出入宫门的凭信（图1），并分为金、银两种“鱼袋”作为三品、五品以上官吏的等级标

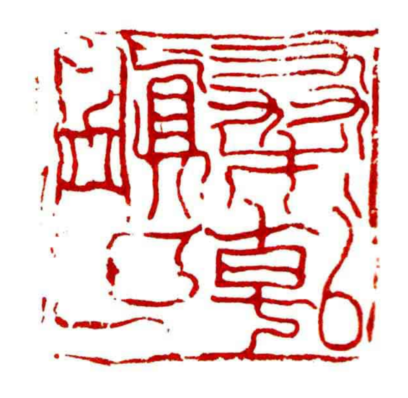


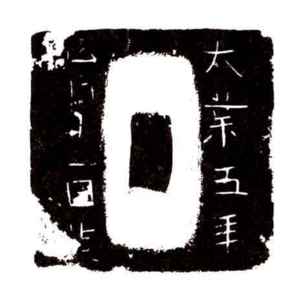
唐，嘉德门内巡鱼符，铜，上海博物馆藏（图1）



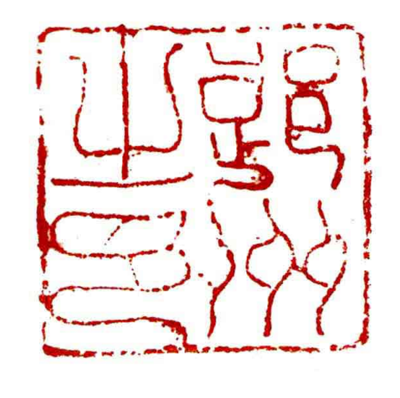
唐，《颜真卿自书告身》（局部）（图2）

志。文武官吏授官之符由授给官印改为颁发官文书“告身”为凭（图2），起源也在北朝。据《北史·傅伏传》记载：“周克并州，遣韦李宽以（傅）伏子世宽来招伏，授上大将军、武乡郡开国公，即给告身”。可见，随着原本附着于官印的等级标志和授官凭证功能的分离、转移，官印所承担的功能主要就是行使职务的凭信，与官吏个人的联系则开始疏解，这就为实现东晋末孔琳之所主张的“官用一印”、减少职官印、推行官署公印的改革提供了条件。这也是官吏制度和行政制度改革的内在要求。除了军政兼职的节度使、经略使、安抚使等仍用职官印外，隋唐中央的省、部直到府、州（郡）县印，完全转为代表机构的公印（图3、4、5），与以职官印为主的秦汉印系形成性质的区别。这是中国古代行政理念的一个进步，也是官印制度的进步。官印形态与官印管理的一系列相应变化由此而起。





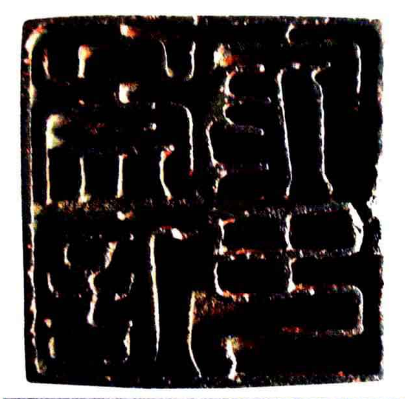
隋，“桑乾镇印”及背款，54X53mm（图4）





唐，“郎州之印”，铜，50X51mm，私人收藏（图5）

隋，“崇信府印”，铜，日本岩手县博物馆藏（图3）



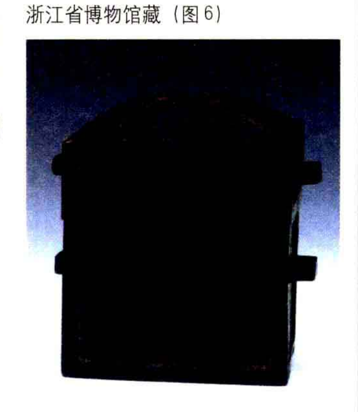


制度选择亦不仅仅缘于政治谱系的因素。这一制度与隋代行政机构的简并也有关系。隋文帝为改变南北朝时期“或地无百里，数县并置；或户不满千，二郡分领……所谓民少官多，十羊九牧”（《隋书·杨尚希传》）的繁冗局面，先后采取罢郡，实行州—县二级制，又裁并州县官员，每县除县令、丞、主簿各一人，其余裁为户曹、法曹二司。行政官吏人员精简。官印既与职官本人品秩、等级分离，质材的标志

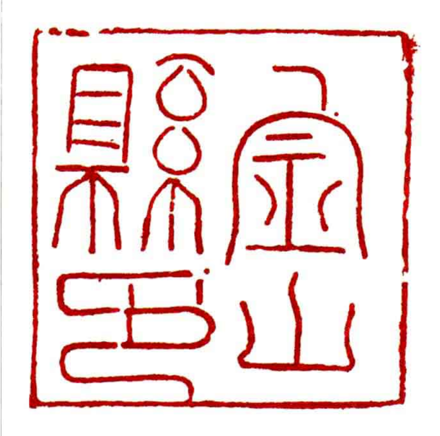
就缺乏实际意义。随之，隋唐官印形制明显简化，除帝后的御玺形制和自名仍另成规格外，其余各级官印均为鼻钮（或橛钮）铜印，上至省、部，下至州、县，体式一致，皆自名作“印”，取消了“章”、“印”之间的等级差别。这与《宋史·舆服志》所载“两汉以后，人臣有金印、银印、铜印，唐制诸司皆用铜印，宋因之”，是完全契合的。因此，钮式与材质简化是适应官署印体制的自然现象。

由于官署印不再是职官身份的标志，官印也就不再自佩，而由官署专人保存。这一制度也是自隋开始的。《隋书·礼仪志》记隋时皇后

唐，“金山县印”，铜，52X50mm，浙江省博物馆藏（图 6）









金玺“冬正大朝，则并黄琮，各以笥贮，进于座隅”。皇太子的玺印也是如此，同书载皇太子玺“今文曰印，又并归于官府，身不自佩”。官印由鼻钮转变为无孔的橛钮，也是佩印风气改变导致的结果。

代之而起的是实行以印牌取用官印的管理制度。宋钱易《南部新书》说唐“二十四司印……杨虔州虞卿，任吏部员外郎，始置匮加以贮之，人以为便，至今不改。”《新五代史·前蜀世家》记唐僖宗文德元年（888 年）西川监军田令孜夜入王建军营，“以节度观察牌印授建”，授给王建的有印有牌，这说明唐时已经实行“牌入印出，印入牌出”，印牌与印分离的管理方法。

钤朱的用印方法，在隋唐普遍

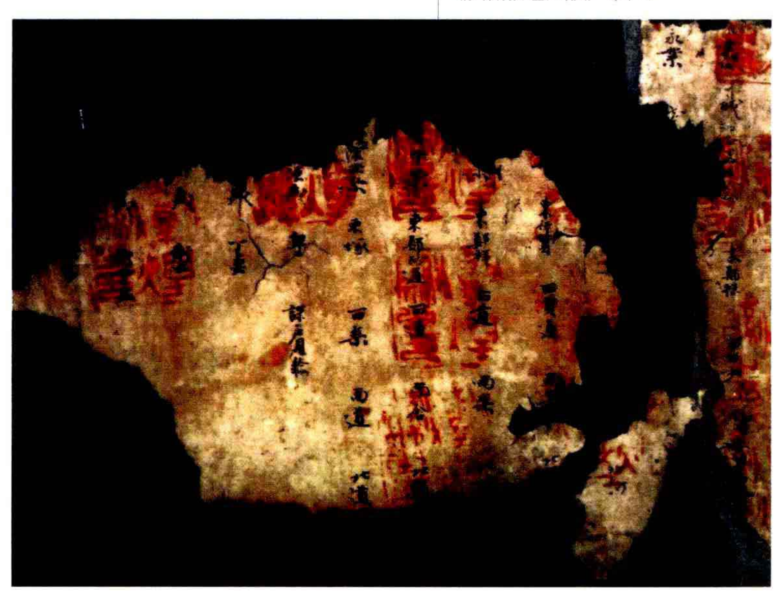
地使用，印泥的制作技术也已经解决。唐末张泌在《妆楼记》中记录了开元初年宫中使用的一方“风月常新”的印记，钤于女子身上，以为进御于皇帝的标记，印泥乃是用肉桂油调制。从现存敦煌文书上的大量唐代印迹来看，色泽多仍清晰可辨，可见当时油性印泥的制作技术已经成熟。近世发现唐、五代官私印出土时带有印匣的已有五例。有的印匣上还保存着插锁，证实了“置匮加鐍”的贮印方式。(图6) 印匣是由早期印囊发展而来的。珍秦斋所藏五代“立马第四都记”印匣底部还留有朱色残迹 (图7)，据上海博物馆实验室对采集标本测定，其印匣底部残迹含汞量偏高，证明确是印泥的干结物[1]。印匣又兼贮放印泥，以便随时钤用。唐代官印的使用方法由此得以明了。

隋唐时期各种文书、过所、县乡籍、帐簿、信函以及租调布上，都须要钤用官印，因而，官印的使用频率极高。唐代文书上钤印的程式比较繁复，仅一件《沙州敦煌龙勒乡籍》残纸上，即见钤“敦煌县之印”12处 (图8)，有的文书骑缝处密集程度几近无隙，成为官方文书的构成形式之一。因此，官印是官署行政活动不可一日或缺的用器。

官印铸造要得到奏准，如《唐会要·卷五十四·省号上》记建中三年 (782年) 六月诏中书、门下两省各置印一面；《新唐书·宗室传》记王定远“自以有劳于(李)说，颇横恣，请别赐印”，得到允准；又《旧唐书·文宗纪》：开成二年 (837年)，吏部奏请“加置南曹郎中一人，别置印一面，以‘新置南曹之



唐."乾封县之印". 陶. 陕西历史博物馆藏 (图9)



唐.《沙州敦煌龙勒乡籍》残纸. 采自《英藏敦煌文献》(图8)



五代."立马弟 (第) 四都记". 57X47mm. 其印匣底部尚存印泥痕迹. 珍秦斋藏 (图7)

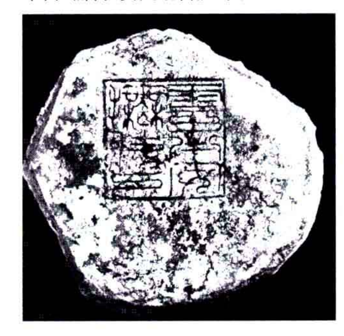
印'为文，从之"，都是例证。近几十年来在陕西发现唐"乾封县之印"等陶印多件（图9），应是正式官印缺位时的临时代用品。

唐代各种官文书的用印程式，亦为宋金元诸朝所沿袭。

唐代仍在特定的范围内保留了封泥上钤用印章的做法。唐大明宫遗址发掘出土160余块来自十余个州的抑有官印文字的封泥，用于各地进贡物品的容器封口，泥上并有墨书记录贡物品名、数量与进贡者官名。（图10）在此前发现的"褒州都督府之印"、"硖州之印"封泥，也是如此。大明宫所出封泥上还留有朱红色的印迹，是当时官印钤朱和抑泥兼用的例证。因此，隋唐官印字腔铸得很深，既不易为印泥所填塞，也便于朱文笔画在封泥上清晰映现。

隋唐官印改为朱文和印形增大，是在北周时期孕育成形的，至隋代成为定制。从根本上说，这是适应钤朱取代封泥之制的客观要求。在纸质文书上钤印，只有改白文印为朱文印，才能与人们从封泥上抑出文字所获得的视觉习惯保持一致。这是目的相同而使用机理不同导致的变革。官印增大在纸上蘸色钤印可以更为醒目，而封泥方法的废退和官署印体制的确立，已使得印形增大不存在使用上的障碍。北周尺度同于北魏，据中国国家博物馆藏北魏铜尺长度实测，每尺合今30.09厘米，山东省博物馆藏西汉铜尺合今23.5厘米，以前后尺度变化，每寸已溢大0.7厘米。再考虑定制较汉晋增大，使官印的印面规格出现新的标准。北周定制帝、后玺为"寸五分"，则为4.5厘米。存世隋官印的印面边长在5.1～5.6厘米之间，唐官印的印面边长平均为5.4厘米，与"卫国公印"近同，可见隋唐印形的设定，接受了北朝的规格。

钤于贡品容器口部封泥上的"云南安抚使之印"，唐长安大明宫遗址出土，采自《唐长安大明宫》（图10）



隋唐的御宝制度

天子的御玺仍然代表着皇权与社稷。隋唐的御玺与其他省、部和地方官印之间，体现出不同的理念与形制风格。

隋代皇帝御玺基本名目仍同秦汉，据《隋书·礼仪志》记载，有如下八种：

神玺，宝而不用；受命玺，封禅用之；皇帝行玺，封命诸侯及三师、三公所用；皇帝之玺，用于赐诸侯等诏书；皇帝信玺，用征夏兵；天子行玺，用于封命蕃国之君；天子之玺，赐蕃国之君书用之；天子信玺，征蕃国兵之用。

可见，隋代御玺具有浓烈的复古色彩，实质上包含着维持古制与传统的政治玄机。秦传国玺虽然早已亡失，但当时统治者仍然力图使人相信：传国玺齐亡入周，周传于隋，隋文帝平定江南后得到了真传国玺。以此证明隋取得的天下乃是来自神授与天意。

唐代继承了隋八玺之制，其使用范围与隋相同。《唐六典》对此的记载是改玺为宝。唐又加刻"受命玄玺"，印文为"皇天景命，有德者昌"，作为封禅祭祀专用（《新唐书·

车服志》)。武则天即位后对御玺的自名作出改变，据《新唐书·车服志》记载，延载元年（694年），武后恶“玺”音同“死”，诏受命及神玺等八宝，文并琢为“宝”字。这是秦以来第一次更动皇帝印章的自名。至唐中宗即位，将“宝”恢复为“玺”。唐玄宗开元元年(713年)，又复称为“宝”。御玺在唐代数变。至此，御玺自名为“宝”成为历代的定制。

隋唐的御玺仍为玉质。《新唐书·车服志》记载唐太宗诏制的“受命玄玺”钮为白玉质，螭钮。皇后、太子为金玺。

隋唐玺宝的印体形制虽无记载，但根据州县官印的印形增率、以及沿袭唐制的北宋御宝定制为印面四寸九分见方的标准来推断，其印形大小亦当倍于省、部与州、县官印。

唐代管理御宝的职官，先沿隋设符玺郎，这是秦汉的旧名。据《唐六典》记载，在武后时期随玺改宝而称符宝郎，官级为从六品上，专事御玺的使用。另有属官“主宝”及隶于尚服局的“司宝”分别负责“神











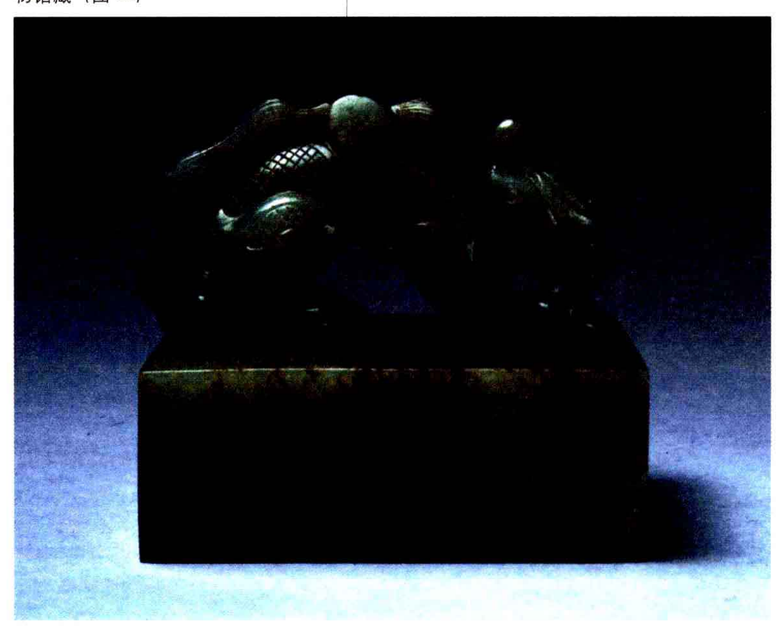
五代十国，“高祖神武圣文孝德明惠皇帝谥宝”，玉，117X107mm，四川省博物馆藏（图11）

宝”、“受命宝”与其余六宝的保管。“有事则请于内，既事则奉而藏之”。这一做法与官署印的管理大体是一致的。

隋唐的皇帝玺宝，没有实物遗存，因而其真实形态仅在人们想象中存在。五代前蜀皇帝王建谥宝的出土（图11），对于唐代御宝的面貌推证，提供了一个接近实际的原型。王建（849～918年）曾因护卫唐僖宗有功，擢升为禁军将领，并授利州刺史及剑南西川节度使，唐末被封为蜀王，后于天祐四年（907年）称帝于成都。蜀国与唐相接，流风仍在，王建又为唐之旧臣和禁军将领，因而所建立的蜀国典制，难以另辟新径，如帝死追赠谥号并且制作谥宝随葬，就是遵从唐的定制。唐礼部铸印官祝思言是唐末随唐僖宗入蜀的，其嫡孙祝温柔亦承世业，在蜀中专事铸印之职，后入北宋，奉诏铸作新朝的台、省、寺、监等印（《宋史·舆服志》）。从这几方面的渊源关系来看，王建谥宝的形制当是有所遵循的。此件谥宝纵11.7厘米，横10.7厘米，合于前文御宝倍于一般官印标准的推断；印侧以线刻手法雕饰以凤、龙、玄武等形象，其艺术风格亦完全因袭唐代。钮式为蹲龙钮，也不会是前蜀的新创。上海博物馆藏北宋龙钮玉押（图12），其造型风格与谥宝之间的承接关系一目了然。《宋史·舆服志》明确记载宋帝宝用龙钮，古代“螭”与“龙”之间本来就有渊源关系，形态也在不断演变之中，宋代定名为龙钮，只是对其演化过程中新形态的定性而已。元明清时代的龙钮，仍是在此基础上的风格变化，并增加了交龙一式，但具有一脉相承的关系。由此可以反证，皇帝御宝龙钮的模式是在唐代已经形成。由西汉“皇后之玺”为代表的螭虎钮式到王建谥宝上的蹲龙钮式，印形标准由略大于百官印章到倍于百官印章，隋唐时期同步完成了皇帝玺宝新形制的建构。



北宋，龙钮玉押，68X68mm，上海博物馆藏（图12）

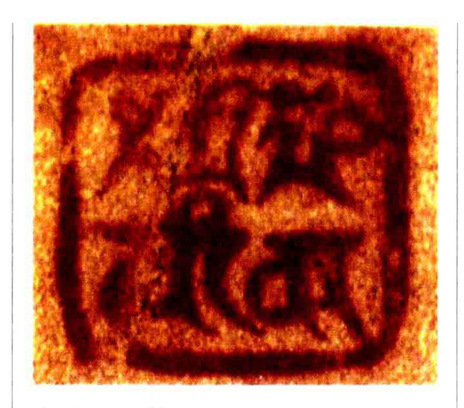


王建谥宝的制作虽然比较粗简，但基本的规制仍然得到体现。这是一件推证隋唐玺宝形制面貌的重要实物。

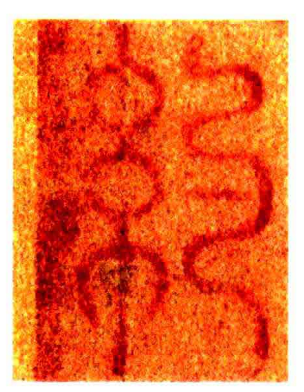
素纸朱痕——传世书画与官文书上的印迹

中国玺印与书画艺术结合，在印章史上是一个重要的发展契机。促成此种结合的媒介是纸的应用。其深层的联系则是玺印文字与中国书、画艺术的历史亲缘性。如果从中国的历史文化条件来思考，此种功能延展带有一定必然性。

中国玺印钤用于书画的历史，始于东晋。这一开端与纸张的广泛使用基本同步，同时也是书画艺术走向自觉的时期。据唐代张彦远《历代名画记·叙古今公私印记》记录，他本人所见钤于书画上的印记有东晋仆射周顗的朱文印，梁朝徐僧权钤盖的“徐”印，还有唐太宗李世民自书“贞观”印，唐玄宗李隆基自书“开元”印等。风气既开，渐成时尚。据窦臮《述书赋》与张氏《历代名画记》中所载，唐代的印迹还有太平公主驸马武氏家的“三藐毋驮”，魏王李泰的“龟益”及唐宰相王涯的“永存珍秘”，唐内府的“集贤”、“秘阁”、“翰林”、“弘文之印”，以及张彦远的祖父、相国高平公张弘靖的“鹊瑞”，曾祖、魏国公张延赏的“乌石侯瑞”，高祖、中书令河东公张嘉贞的“河东张氏”，汧国公之子兵部员外郎李约的“约”，赵国公李吉甫的“赞皇”，晋国公韩滉的“滉”印，邺侯李泌的“邺侯图书刻章”，仆射马总的“马氏图书”等等。窦、张两氏所见的印记，大多已经随书画作品的湮灭而无迹可寻。现在所能见到的，仅为有限的几件（图13、14）。



唐，“三藐毋驮”（图13）

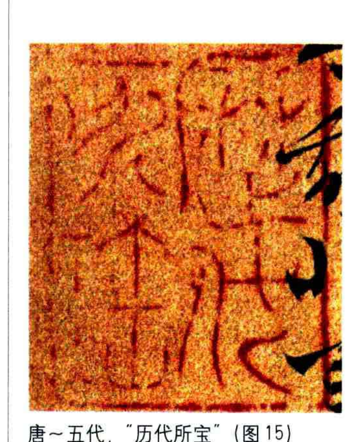


唐，“约”（图14）

可见，由东晋到唐，逐渐形成了在书画藏品上钤用姓名印、年号印、内府收藏印、个人鉴赏专用印的风尚，内府钤印的位置也有了一定的程式。这标志着中国印章进入与书、画艺术相融合的发展时期。

鉴藏印记在钤用者来说，是作为藏品归属的标志，对于后人研究流传经过和鉴别真伪来说，又成为重要的判断依据之一。如现存隋人书《出师颂》上，钤有唐前期太平公主、唐中后期李约、王涯的收藏印，另外又钤有过去未断时代的、但我们认为印式与文字风格均属唐至五代的“历代所宝”（图15），而以印学的鉴别标准来勘定，这几件印记决无作伪痕迹。这些印记表明了作品在唐至五代的流传过程，书作的形成时代应在此前。

印迹的鉴定是书画鉴定研究的重要一环。台北故宫博物院藏怀素《自叙帖》墨迹纸凡十七接，除第一、二幅外，其余接缝处均有南唐昇元四年（940年）重装时所钤的“建业文房之印”，其钤印方式与唐代文书的程式相同。由此说明，第一、二幅已非原迹，这与前人考定



唐～五代，“历代所宝”（图15）

图13、14、15同为钤于隋人书《出师颂》上的早期印迹，采自《书画经典》。



唐,"内文思使之印"(复原图),55X55mm,原迹采自《英藏敦煌文献》(图16)

其出自北宋早期苏舜钦摹补的结论相合。"建业文房之印"与唐末昭宗年间(889～904年)的"内文思使之印"风格具有对应的关系(图16),故为南唐的钤记是可以确定的。由于印章研究的滞后,宋元明时代摹刻或伪造的印记根本无法准确体现其印式、文字、线条等诸多细节的时代特征。因此,可证《自叙帖》不可能出自南唐以后人所摹写。

唐代是官文书上钤印进一步制度化的时期,这也对书画收藏印的使用产生了直接的推动。

唐代官文书也是当时玺印使用状况的真实反映,又是研究唐代各种文书规范的实物资料。由于敦煌地区特殊的自然条件和社会环境,唐代一部分纸质文献得以幸运地保存至今。此外,前来唐朝求法的日本僧人的通行文书上,也凸现了官印在中外交往方面的重要作用。

施用官印的范围和方式。唐代的文书有诏令与官府公文书两大类,前者有制、敕、册、令等,后者则包括各种符、帖、牒、表、状、移等。唐代文书上用印的范围很广,除了诏令,像告身、过所、簿籍、官府信函,也都须要钤印为凭信,并且有着严谨的程式。如:

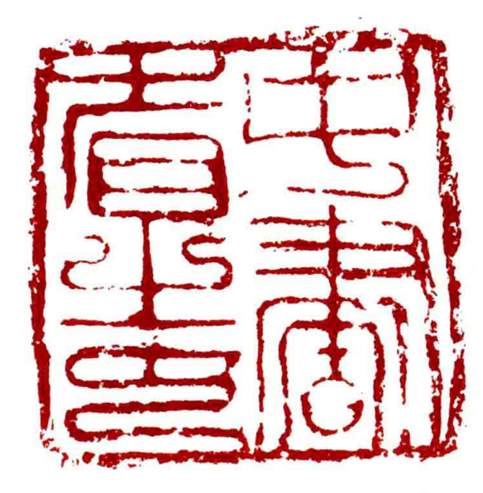
1.敕书。景云二年(711年)七月九日《赐沙州刺史能昌仁敕》是一件由中书舍人等制作的敕书(图17),签署处钤有负责发布诏令的机构"中书省之印"。此铜印实物今藏北京故宫博物院(图18),是现存唯一的在唐代文书上见钤印迹的官印。

2.命官文书——告身。现存钤存印迹的告身文书有大历三年(768年)《朱巨川告身》、建中元年(780年)《颜真卿自书告身》,此外敦煌文献中又发现了天宝十四年(755年)《骑都尉秦元告身》,体式与颜氏告身相同,在文书起首、签署处并排钤"尚书吏部告身之印",证明签发机构。

3.户籍资料。《沙州敦煌县悬泉乡宜禾里大历四年(769年)手实》(图19)是唐代宜禾里居民编

唐景云三年(712年)《赐沙州刺史能昌仁敕》所钤"中书省之印",采自《英藏敦煌文献》(图17)





唐，《赐沙州刺史能昌仁敕》所钤"中书省之印"（图18）

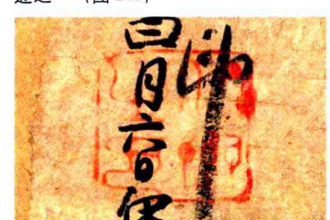


唐《沙州敦煌县悬泉乡宜禾里大历四年（769年）手实》局部，采自《英藏敦煌文献》（图19）

制人口、审定田亩等情况的登记表册。由多张草纸粘连成卷，因而在接缝处成行地钤上"沙州都督府印"、"敦煌县之印"，表明手实经过都督府、县二级的验证和备案，以防止分拆、移补等情况的发生。在某年户除时，于记录处再钤上"敦煌县之印"，说明人口的变动也须要向县署申报。

4.通行证件——过所。过所须由核发公文的机构钤印，是唐代的通行证件。新疆吐鲁番阿斯塔那古墓群出土的唐开元二十年（732年）《石染典过所》（图20），分别钤有"沙州之印"、"瓜州都督府印"、"伊州之印"，是准予石染典申请往来安西、瓜州、沙州、伊州各处关津镇戍的书面凭证。官印钤在核准人的签署处，有二印并钤于书有"印"字之处。可见在过所上，官印是最

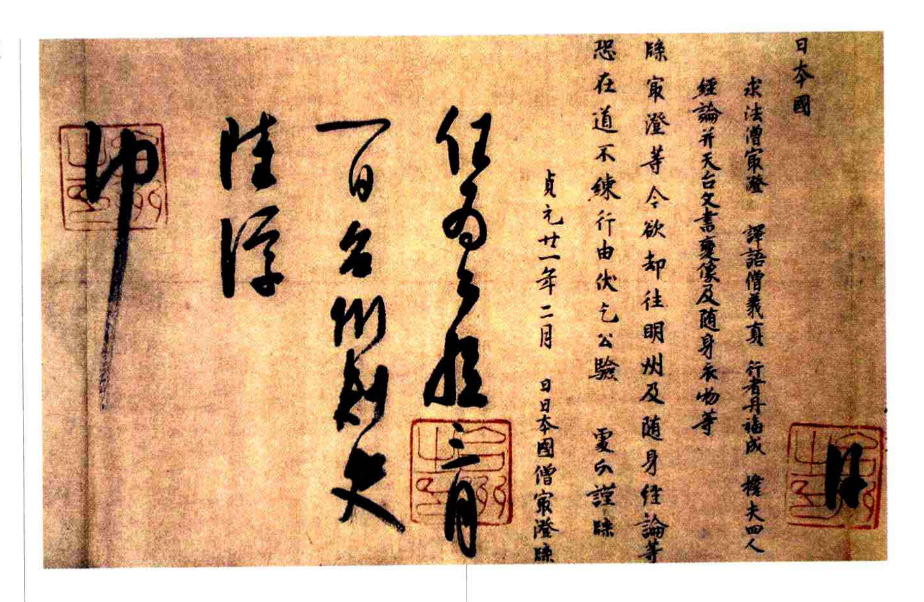
"伊州之印"，《石染典过所》上所钤印迹之一（图20a）



唐开元二十年（732年）《石染典过所》，新疆维吾尔自治区博物馆藏（图20b）



唐《最澄入唐牒》，东京国立博物馆藏（图21）

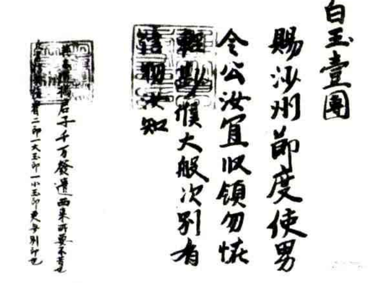

日本國
求法僧最澄　譯語僧義真　行者丹福成　擔夫四人
經論并天台文書疏像及隨身衣物等
牒最澄等今欲却往明州及隨身經論等
恐在道不練行由伏乞公驗　處分謹牒
貞元廿一年二月　日日本國僧最澄牒

具实质性的效力凭据。

5.外国人进出中国的凭证。现存日本的唐贞元二十年(804年)《最澄入唐牒》和《最澄将来越州录》则是由中、日两国官员批准的旅行文书。《入唐牒》是日本僧人最澄申请前来天台求法的文书，经唐台州刺史陆淳核准签署，并在起首、签押处钤上“台州之印”（图21）。最澄于次年在天台请得大批经籍等物将带回日本，列出清单由“日本国入唐使”在文书上具名并钤上“遣唐使印”五处，又经唐明州刺史郑审则核准署押并在骑缝处钤上“明州之印”，交最澄一行“执以为凭”。台州、明州都是最澄进出境的经由之地，故得由官府勘验钤印。其所循程式合于《唐六典》有关请验过所的规定。《最澄将来越州录》文书上钤有日本国“遣唐使印”，说明此印亦经一定程序，具有被唐政府认可的代表日本国的效力。（图22）


“遣唐使印”，钤于延历二十四年（805年）《最澄将来越州录》（图22）

6.书信。在敦煌发现的《于阗王赐沙州节度使白玉一团札》时代稍晚，是于阗王赠给沙洲节度使张淮深白玉的短函（图23），但也郑重地钤上“通天万寿之印”、“大于阗汉天子敕印”两印，并在此函末特别附记“凡书信去，请看二印：一大玉印，一小玉印，更无别印也”。于阗王慎重提请对方验看印记，说明在当时一些重要的书信往


白玉壹團
賜沙州節度使男
令公汝宜收領勿怪
輕尠 慎大般次別有
信物 汝知

《于阗王赐沙州节度使白玉一团札》，采自《英藏敦煌文献》（图 23）

来中，仍然须要钤印作为信验。

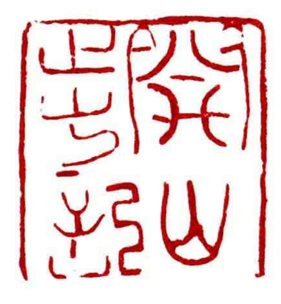
7.藏经。唐代初年起佛教大为盛行，各地建立了一些官方寺庙，由官府委派俗官管理，设置地方“僧统”一职。敦煌石室藏经《大般若波罗密多经》上钤有“报恩寺藏经印”，《法华经玄赞》钤有“瓜沙州大经印”，后者罗福颐证其时代为中唐。据其印文风格，下限亦不晚于五代。（图 24、25）唐代僧寺并已有寺院公印，上海博物馆藏“开山寺记”即是晚唐至五代寺印的代表风格。敦煌经卷上印记多作为经卷保藏的标志，其时代在 8 到 10 世纪间，其中寺名有三界寺、净土寺、龙兴寺、乾明寺、显德寺、开元寺等。开元寺是当时各地普遍兴建的官方寺庙。寺院印记的出现与使用，也反映了当时佛教的兴盛和僧院地位的提升。（图 26）

唐代文书中遗存的印迹资料，真切地呈现了官印在当时社会生活中的地位、用途与使用方式。同时也表明隋唐新印制形成后，实现了风格形态的重大转变，成为秦汉以后中国玺印制度变革的一个枢纽。中国封建社会中后期的官印，则是隋唐官印体制的延续。


唐，“报恩寺藏经印”，采自《英藏敦煌文献》（图 24）


唐，“瓜沙州大经印”，采自《英藏敦煌文献》（图 25）




晚唐至五代，“开山寺记”，铜，上海博物馆藏（图 26）

第二节　雅化与世俗化

隋代虽仅享国38年，但却奠定了全新的印风。

隋唐官印的主流风格，是由小篆体势构造的圆转疏阔的形态。力求雅化仍然是上层对于印章审美的旨趣，因此最终走向两宋时代趋于平正稳妥的风格。但世俗化的趋势也逐渐在民间私印中滋长。随着晚唐藩镇割据局面的形成以及随之陷入五代十国的分裂，官印的印文与形制规范也出现纷杂的倾向。“朱记”所代表的印文隶楷化风格，与民间用印以楷书代替篆书的要求相互呼应，显示与主流官印相颉颃的世俗化取向。

两宋以后官私印风格的二元发展态势，在唐、五代时期已经渐见端倪。

隋唐官印的新格调



唐，张君墓志盖（图1）

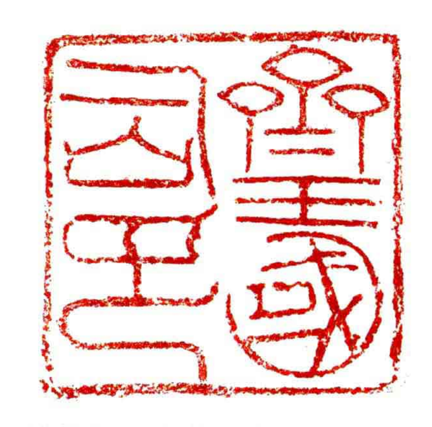
印文书体的改变是隋唐印系与秦汉印系的分野之一。但此期的小篆印文已是优孟衣冠，体势虽然圆转但笔形渐多异变失范。疏朗的布局和稚拙的笔形成为隋官印的基本特色。

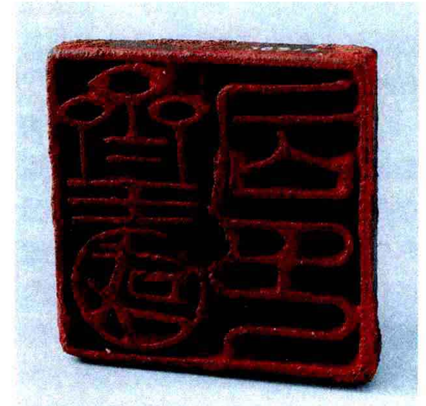
隋唐进入楷书的全盛时期。在久已失去汉摹印篆记忆的背景下需要立即确立印文新规范，只能引入北朝墓志篆额一路小篆演化而来的体态。（图1）显然，对称、匀整的秦汉篆书结体规则为不衫不履、自由率意的风格所代替，方与圆的转换有时具有出人意外的随机性。同时，章法的疏密展缩也往往突破人们从汉晋印章中获得的平衡宁静的视觉习惯。隋和初唐篆印官显然还难以迅速捉摸到新印制的设计规律。稚拙的书风正是这一时期制作者尚未适应印文构图所需要的篆法





唐，“蒲类州之印”，铜，新疆维吾尔自治区博物馆藏（图3）

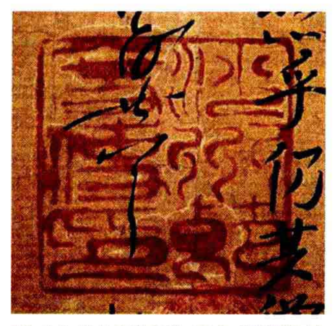




唐，"齐王国司印"，铜，55X55mm，上海博物馆藏（图2）

规范的表现。这就产生了不可避免的矛盾。隋"崇信府印"与初唐的"齐王国司印"（图2）便最本色地展现了此种有趣的状态。这一状态延续的时间不短。约在中唐时期，印文笔形的圆转化形成定势，流动活泼而又比较贯气的书写节奏开始呈现。不过，结构上的自由疏散与章法上的漫不经意、随势而变仍然是基本作风。（图3）以此为特征的隋唐印文形式的美学意义在于它表现了那一时代所能达到的自然水准而并无矫饰的成分，这就具有不同于两宋时代的朴实、天真情趣，具有了"复归于婴儿"般的憨厚意味。两宋是印文走向精熟的时代。在我们领略了古玺中某些精巧类型和汉印中表现机智和功力的作品之后，再来审视如"齐王国司印"、"金山县印"一类风格，无疑是一种轻松的视觉转换。空灵、率意、质朴的气息，使人有清新可喜之感。

唐代官印制度承隋制而长期稳定，印文书法、形制都未发生大的变化。据《宋史·舆服志》记载，唐代置"铸印官"，篆写印文、负责制作，因而中央及地方官印的文字风格趋于一致，这是唐官印的显著特点。随着印制的稳定和制作规范的成熟，追求雅化的平正匀落的要求仍然体现出来。"中书省之印"和"沙州节度使印"便是此种规范的代表。（图4）为取得平稳充实的效果，出现了个别曲叠笔画的现象，如"中书省之印"的"中"、"之"字，是很有代表性的笔法。布局匀落的趋向，在晚唐钤于《颜真卿自书告身》上的"尚书司勋告身之印"以及传世"尚书兵部之印"等印文中表现出来，由此可以看出隋至北宋官印文字书法的演进轨迹（图5）。



唐，"沙州节度使印"，采自《英藏敦煌文献》（图4）

唐，"尚书兵部之印"（图5）



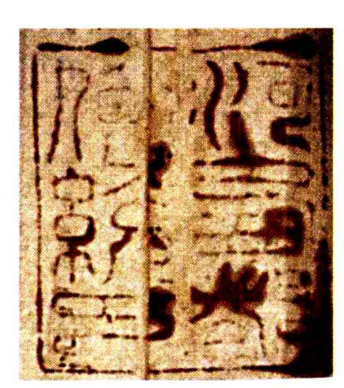
唐官印添加“之”字的现象比较多见，它们常出现在县署印中，应视为辞例的变化，不加“之”字的情况仍然存在。

隋代官印首先出现凿刻年号背款的风气。这是一项具有制度意义的新创，在宋以后形成更为严密的规程。但在唐代，除了少数几例刻有释文款字外，大多未再延续刻款的作法。刻款风气何以暂时消歇，原因尚不明确。

五代时期的楷书朱记

8世纪中叶前后，持续强盛的唐朝内部积累的危机也开始呈现。各地节度使的势力坐大，形成藩镇割据的形势，朝廷集权受到严重削弱。“安史之乱”以后，皇朝的没落已经不可逆转，直至再度陷于兵戈争扰的五代十国大分裂。公元907年，朱温灭唐称帝，在北方建国号为梁，此后相继经后唐、后晋、后汉、后周的更替，是为五代。南方及山西先后出现吴、南唐、吴越、楚、闽、南汉、前蜀、后蜀、荆南、北汉等十国。各地小朝廷各自建立一套军政体系，所制作的官印，虽仍以唐制为依据，但出现粗简化风格也是势所必然。

“内文思使之印”和敦煌文献《沙洲节度使张承奉致都僧统等帖》上所钤“沙州节度使印”及“建业文房之印”风格类同，这些印章代表了晚唐五代时期的印风主流。敦煌文书中属于五代时期所钤印迹还有“归义军印”、“敦煌国天王印”、“河西都僧统印”、“金山白衣王印”（图6）。



五代，“河西都僧统印”，采自《英藏敦煌文献》（图6）

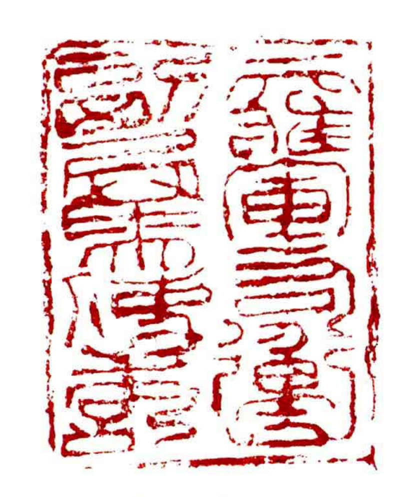


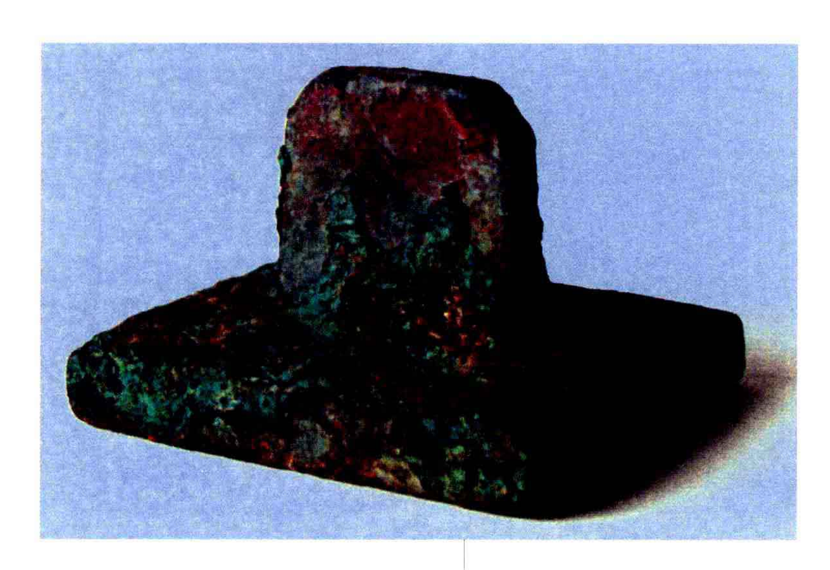
北宋，“归义军节度使新铸印”，采自《英藏敦煌文献》（图7）

由于五代十国官制、印制因循唐代，此期官印亦不铸背款，在传世品中要辨析出各国的不同制作，目前还不具备条件。王建墓出土的“高祖神武圣文孝德明惠皇帝谥宝”印文阴刻，是一件草率制作的殉葬品，文字体态与实际行用的玺宝是有所区别的。但其基本体势仍然合于晚唐作风，如笔形圆转，章法比较贯气，其中“文”字写法尤其具有时代特点。

五代初期，新建的政权体制未备，各地沿用唐时旧印的现象普遍存在。如唐“沙州节度使印”，在后周广顺三年（953年）的《曹元忠牒》上仍然使用。曹元忠后为归义军节度使，在宋建隆二年（961年）《请宾头卢颇罗堕疏》上，其人所钤官印已改为“归义军节度使新铸印”（图7），可知此时后周已新铸官印。《宋史·舆服志》记载北宋重铸官印是在乾德三年（965年）。在敦煌文献中，先后分别出现于唐大顺二年（891年）和后唐同光三年（925年）官文书上的“沙州观察处置使之印”，也属于沿用旧印的情况。

这一时期官印中，出现了自名为“记”或“朱记”的类型。《宋史·舆服志》载北宋所铸行“朱记”仍是“从旧制”，说明其由来已久，并曰“监司、州县长官曰‘印’，僚属曰‘记’”，明确“朱记”是低于“印”的一个等级。这一套规格大约来自晚唐。印文风格近于晚唐的“朱记”有“天雄军右衡山副兵马使朱记”





五代，"天雄军右衡山副兵马使朱记"，铜，60X45mm，珍秦斋藏（图8）

和"都亭新驿朱记"等（图8、9）。天雄军为晚唐所置军镇，治所在魏州（今河北大名东北），辖魏、博、贝、卫、澶、相六州。《旧唐书·武宗纪》记会昌元年（841年）以何重霸为天雄军节度使，在五代后梁、后唐、后晋仍见沿置，《旧五代史·唐书·明宗纪》载"天成三年(928年)以汴州节度使石敬瑭为邺都留守充天雄军节度使加平章事"，后晋又有范延光为天雄军节度使，房知温为天雄军马步都指挥使。天雄军下又有都巡按使、马步副都将、教练使、左厢马步都虞候等属官。"右衡山副兵马使"是节度使的僚属。此印作长方形，为早期朱记之典型印式。钮式前后削去边棱，也表明其处于唐宋之间形制过渡阶段。印文有别于隶、楷书朱记，风格在晚唐至五代之际。"记"在唐代出现另有"宣谕使图书记"可证，见于中唐时期敦煌文献《皇侃论语义疏》上钤用。"朱记"滥觞于唐代是可以肯定的。

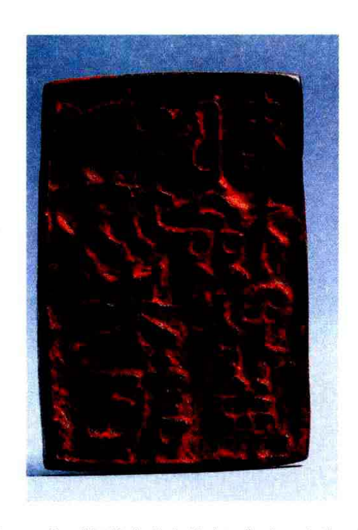


五代，"都亭新驿朱记"（图9）

五代"朱记"以楷书风格为主。"元从都押衙记"（图10）罗福颐定为五代。其官名见于《旧五代史·刘郛传》，另后晋、北汉、后周均置。此印文字笔意含蓄，结体收敛而行款疏落，表现了简洁的风格。上海博物馆藏"都检点兼牢城朱记"（图11）印形及文字风格亦类于"元从都押衙记"，印文体态朴拙，笔画浑厚，以欹侧取势，章法别具跌宕挪让之趣。牢城在河南滑州治内。大顺元年（890年）改滑州左右厢牢城使，亦为五代时期的军事重镇，

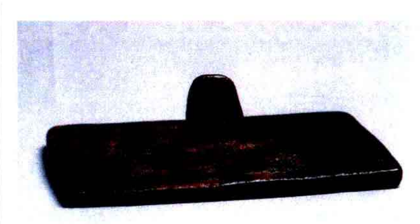


五代，"元从都押衙记"（图10）





五代，"都检点兼牢城朱记"，铜，上海博物馆藏（图11）



《旧五代史·晋书·史匡翰传》载：史匡翰"同光初，为岚、宪、朔等州都游奕使，改天雄军牢城都指挥使……"，同书《梁书·末帝纪》载"以都点检诸司法物使、检校司徒，行左骁卫大将军李肃为右威上将军"。后周亦置殿前都点检，赵匡胤即任此官，故入宋后即废都点检一官。此印的下限明确。楷书朱记的类型是中下层官印制作趋于世俗化的选择。此类"朱记"的铸作工艺都比较粗率，钮形较小，印台甚薄，印面作长方形为主，印文呈现松弛简拙的篆书风格或含蓄质朴的楷书。"朱记"的简率形态成为宋元时期私印的模式，流行时间达数百年之久，为中国玺印的形式与艺术风格增添了一种新的形式。

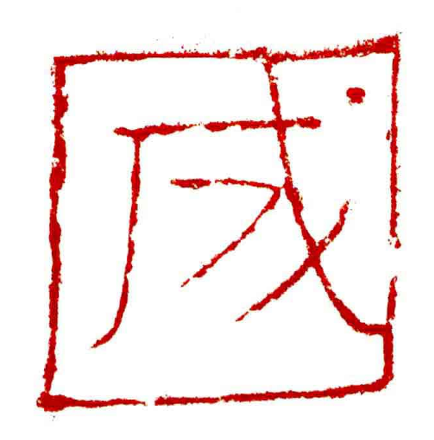
唐代私印的风格分化

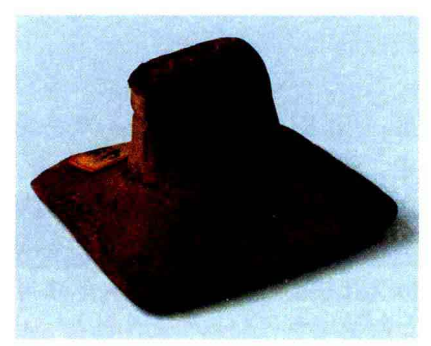
楷书印文在唐代是具有民间色彩的形式。唐代藏经上所见印记如"净土寺藏经"、"开元寺大藏经"（图12）即是严谨的楷书形体。湖南长沙窑遗址出土陶质"成"印（图13），是唐至五代窑工使用的印记，形制十分简朴，与"朱记"官印的书风一脉相承。



唐，"开元寺大藏经"，采自《英藏敦煌文献》（图12）

这是一种苟简的、更为接近民众的制作风格。在官印范畴内，此种倾向需要制度的接纳和支持，但于私印，则相对自由而易于推开风气。楷书的戳记还见于唐代砖瓦上所抑。1995年至1996年初隋唐东都洛阳城外廓城砖瓦窑址清理出的方砖上，抑有楷书"左忠"二字（图14），戳印有边栏，长方形，印文笔法方峻，顿挫分明。此窑址的上限不超过隋大业元年(605年)，下限不晚于唐开元十九年(731年)。1991年江苏镇江市花山湾古城遗址出土护城砖400余块，砖侧均有楷书铭文，款式为长形，内容有窑名、地名、人名或工匠名，其楷书的风格含蓄朴拙。该层年代为晚唐时期，可见长

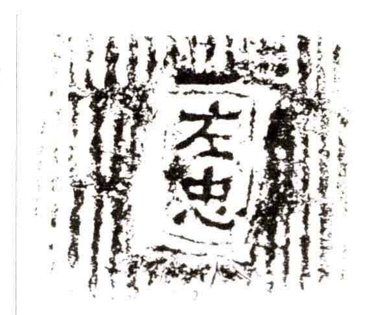




唐至五代，"成"，陶，长沙市博物馆藏（图13）

方形楷书印戳的形式在当时作为“物勒工名”的需要，已经比较流行。印戳需要根据所抑器物、对象而选择阳文、阴文，这与用于钤朱印记是有所不同的。

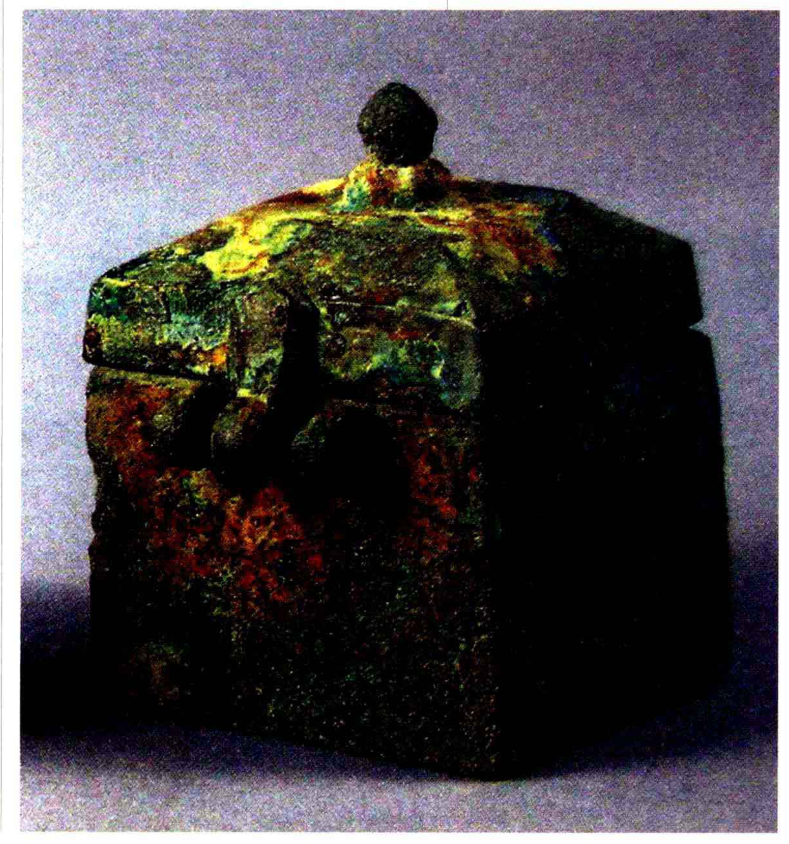
相比之下，篆书官印的正统地位毕竟对上层用印具有更大的影响。盛唐以后的书画鉴藏印始终不能迁就于楷书形式，便是此种观念的表达。因此，上层文人用印仍然恪守古法，追求雅驯的篆书体式。1973年洛阳铁路医院唐墓出土“武威习御图书”铜印；1984年河南偃师唐李存墓出土带有印匣的“渤海图书”铜印（图15），都可见其摹仿官印文字的特点。李存卒于会昌五年（845年），此印为唐中晚时期的制作。以唐官印文字风格和此两件私印作为标准，可以鉴别出传世玺印中一部分“图书”印记亦系唐、五代时期的遗物。此类图书印的使用者在当时显然不是一般中下层民众，由此可见唐代上层用印类别的扩大以及制作风格的取向。



唐，方砖上的"左忠"印记，采自《隋唐东都洛阳城外廓城砖瓦窑址1992年清理简报》（图14）



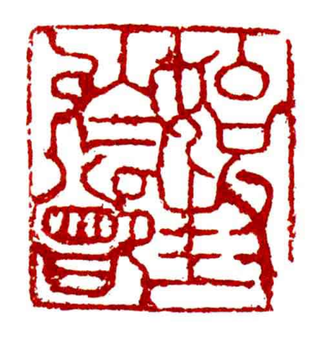
唐，"渤海图书"，铜，1984年河南偃师杏园村李存墓出土，采自《燕园聚珍》（图15）





唐，李阳冰《三坟记》（局部）（图16）

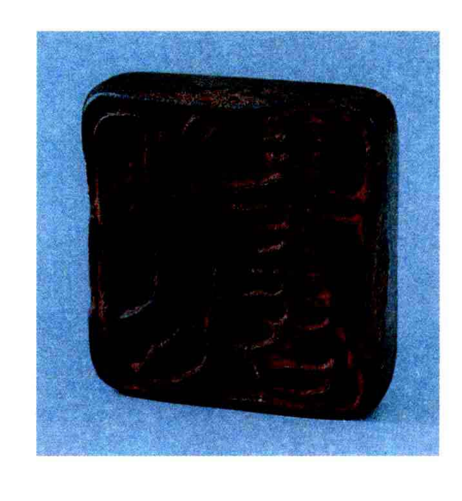
社会经济的稳定发展和唐代以书取士的制度倡导，使书法艺术在唐代呈现空前繁荣的局面。篆书在书法领域中的地位也不再如此前的南北朝时期那样冷寂。中唐时期以篆书擅长的集贤院学士李阳冰受到社会的尊崇，以及他曾自诩“斯翁之下，直至小生”，不是偶然的，它反映了篆书一门随着书法艺术整体地位的提高而获得认同。李书被同时代人评为“有唐字宝”（舒元舆《玉筯篆志》），对当时和两宋的影响十分深远（图16）。有唐一代善篆书者尚有史惟则、瞿令问等，皆有作品传世。唐中晚期印风渐趋端稳，与其时名家篆书风气的浸润不无关系。“洞山墨君”、“始封于鄮”等私印（图17、18），以及唐五代书画遗迹上的若干印记，力图避免官印的自然简漫作风，印风趋于妥适平稳，篆法比较圆熟，便体现出此种艺术氛围的影响。

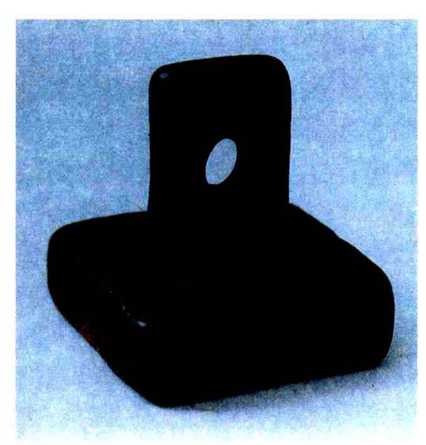


唐，“始封于鄮”（图17）

唐代私印篆书风格虽然离开堂皇、妍美的境界还有很长一段路要走，但匀整的气象已经表现出来。宋元时代大行其道的所谓“圆朱文”印风，在唐代开始酝酿。李阳冰为代表的名家篆书，也开始获得主导篆书艺术风格走向的地位。北宋徐铉、徐锴的篆法与两宋印风演变之间的关系，尤其证明了此种主导作用的存在。







唐，“洞山墨君”，铜，上海博物馆藏（图18）

第三节　汉唐印风的东传

东亚印章文化的渊源在于中国玺印。西汉时期周边民族受汉廷颁赐官印，是中原玺印文化向外传播的开始。这一实物形态的传播阶段，意义在于受印地区民族获得中原王朝印信形态的认识。由于当地社会尚未具有实际使用和自行发育的多种条件，因而并未由此形成制度形态的印章体系。隋唐时期先进的经济和政治制度在当时世界上具有巨大影响，东方的朝鲜半岛和日本与中国之间的文化交往进入全面活跃时期，中国玺印制度和形式为两地所接纳并成为持续存在、发展的印信体系，即出现在这一时期。

隋唐印制与奈良时代的官印形态

以东汉建武中元二年（57年）颁给倭奴国“汉倭奴国王”金印为开端，中国玺印随着册封而进入日本。中国史籍中保存了有关颁赐倭国官号（印）的记载：

时间	受封者	授予官号（印）	文献
三国魏明帝景初二年（238年）	倭卑弥呼女王	亲魏倭王金印	《三国志·魏书》
魏正始四年（243年）	倭大夫	率善中郎将	《三国志·魏书》
南朝宋文帝元嘉十五年（438年）	倭国王珍	安东将军	《宋书·文帝纪》
元嘉二十八年（451年）	倭王济	使持节、都督倭新罗任那加罗秦韩慕韩六国诸军事、安东将军	《宋书·夷蛮传》
南齐高帝建元元年（479年）	倭王武	镇东大将军	《南齐书·东南夷传》

按照当时的制度，授予官号与授印是同一行为。

大化革新之后，中国玺印制度随着隋唐政治制度与文化体系被吸纳到日本社会生活中。推古天皇十五年（607年），圣德太子向中国派遣遣隋使。小野妹子等遣隋使在大业四年（608年）到达长安，开始了正式通过派遣人员系统地吸收中国文化的进程。随后遣唐使的派遣，先后达到十三次，其中有大使、副使、判官、录事等官吏，并制作


勅
東大寺封伍仟戸
右平城宮御宇後
太上天皇皇帝皇太
后以去天平勝寶二年
二月廿二日專自參向於
東大寺永用件封入寺
家訖而造寺了後種々
用事未宣分明因茲今
議定如左
營造脩理塔寺精舍分
壹仟戸

钤有"天皇御玺"的《东大寺封户勤》，采自《正仓院》（图1）

了专用的"遣唐使印"。隋唐官制及其相联系的官印形态，被植入了日本的律令制度之中。

约在8世纪初，日本仿照隋唐模式，形成了完备的官署印体系。这个体系包括"天皇御玺"及其下的中央二部八省，地方的国、郡官印。在日本奈良时代（710～794年）的文书上，保存了不少当时的印迹。

天皇御玺（图1）　钤于圣武天皇天平感宝元年（749年）《垦田施入敕愿文》、《东大寺封户勤》等文书上。

中务之印　　钤于天平十七年（745年）《右大舍人寮解》。

治部之印（图2）　钤于天平十七年（745年）《表仪司解》。

这些印的铸造都在8世纪中叶之前。中务省和兵部省是中央八省之一，另有治部、式部、民部、刑部等，是以隋唐的中央机构为基本模式设置的。印章也同样实行官署公印的体制。

据日本史书《续日本纪》、《扶桑略纪》载，大宝元年（701年）日本颁发新的印式，大宝二年（702年）开始颁铸地方诸国司官官印，养老三年（719年）颁给中央八省官印。至此，日本官印体系成为与大化革新后废除世袭制，国家任免官吏并集权于朝廷的政治改革配套的内容。这些国、郡官印集中于"锻冶司"铸造，颁给官印以及毁、损官印需要重铸，都经过核准。这在《续日本纪》、《续日本后纪》中存有记录。

日本在5世纪前后开始使用汉字，至8世纪正式形成本国假名文字。奈良时代确立的仍然是汉字印文的体式（图3），印文直接摹仿隋





奈良时代，"法隆寺印"，铜，东京国立博物馆藏（图3）



奈良时代，"治部之印"，采自《印章》（图2）

	之	印	中	郡	使
唐代官印	西州之印	宜春县印	柳中县之印	汲郡之印	云南安抚使印
奈良时期官印	中务之印	式部之印	中务之印	宇治郡印	遣唐使印

唐官印与奈良时期官印常见文字比较（图4）

唐官印（图4），一部分缺乏依傍的文字出现楷化的现象。曾来中国的空海撰写的字书《篆隶万象名义》一类典籍，与当时日本研习篆书有关（图5）。到了平安时代（794～1192年），日本国的官印开始逐步摆脱篆书模式，向社会通行的楷书字体妥协，楷书化的形式比例迅速上升（图6）。这一演变，与唐、五代的楷书朱记的出现具有联动性。平安时代中期以后，日本官印风格并未随宋代九叠篆官印的风格而变化，是摆脱唐风逐渐形成稳定的民族风格的开端。

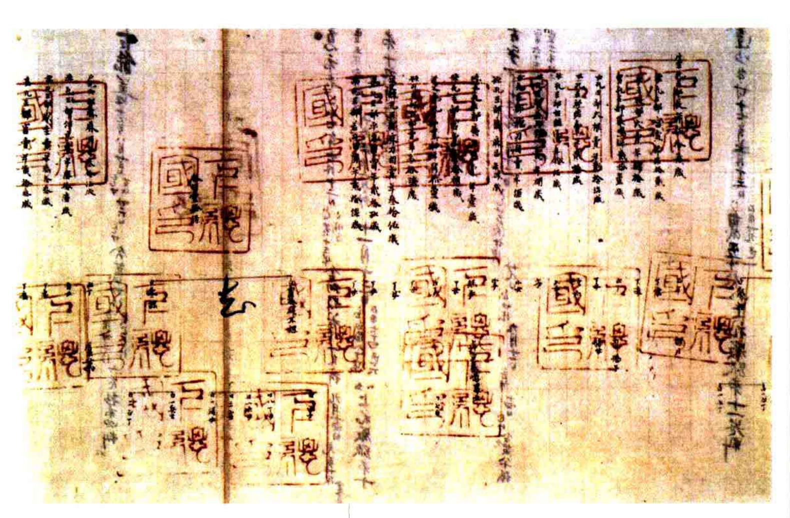
唐代官文书用印程式也影响着奈良、平安时代日本文书。举凡敕、牒、移、解以至户籍、地契、税帐、输租帐、地图、调布等，都具有严谨的钤印程序，完全与唐代施用印记的对象重合。《下总国葛饰郡大



传入日本的唐钞本《说文解字》口部残页，采自《日中书法传承》（图5）



平安时代，"儿汤郡印"，采自《印章》（图6）



《下总国葛饰郡大嶋乡户籍》，采自《正仓院》（图7）

嶋乡户籍》与唐《大历四年手实》相似，在记载户籍状况处和骑缝处钤上了印记（图7）。天平七年（735年）的《春宫坊移》和天平宝字六年（762年）《造东大寺司牒》除了正文中钤印以外，并在起首、签署处成行钤印。这些资料表明，当时日本官文书的法定制作规范包括钤印形式，也都来自唐的制度。

奈良时代省、部官印和地方诸国官印在印形大小上也存在等级的差别，现存“天皇御玺”印迹边长超出省、部官印2厘米以上。可见，这一时期确定的印制十分严密，官印所代表的官署等级，通过印形大小加以体现。

此后，印章文化在日本社会始终受到重视，并出现了本国的特色，而其主流形式仍与中国的印制、印风保持着亲缘关系。

放在东西方印章的历史背景中加以考虑，形成于奈良时代的日本官私印形态，是中国隋唐印系东传的结果。因此，日本古印的遗迹和日本早期文献中保存的有关印制的具体记载，对于中国隋唐玺印的研究，具有不可忽视的意义。

朝鲜半岛出土的汉晋私印，采自《乐浪古文明》（图8）

中国古印与统一新罗时代的印风

中国玺印传入朝鲜半岛，不晚于西汉中期。元封三年（公元前108年），武帝灭卫氏朝鲜置乐浪、玄菟、真番、临屯四郡之前，早已有汉人迁居朝鲜。置乐浪四郡前二十年，当地薉族首领率众降汉，是西汉在当地置郡的开始。乐浪郡汉墓所出的“夭租薉君”银印，即是当时居于夭租的薉族渠帅受封之印。武帝建四郡后，至东汉末分乐浪地置带方郡，一直延续到东晋时期。20世纪以来在朝鲜半岛出土的汉晋官私印章和封泥，已发表的达200余件（图8），主要是乐浪等四郡汉人群体使用的遗物。其中代表性的有：

官职私印：乐浪太守掾王光之印·臣光两面印及王光私印、五官掾王盱印·王盱印信两面印。（图9）

官印封泥：乐浪大尹章、朝鲜令印、增地长印、黄神之印。

私印及成语印：王扶印信，永寿康宁（图10、11、12）

传世属于乐浪、带方郡的官印还有见于《磊斋玺印选存》著录的新莽“乐浪前尉丞”，《伏庐藏印》著录、现藏北京故宫博物院的西汉“长岑右尉”，现藏天津博物馆的十六国“带方郡丞印”（图13）。1966年，在韩国庆尚北道迎日郡新光面马助里古墓出土了“晋率善濊佰长”铜印。由汉至隋之前传入朝鲜的印章，远较日本为多。现存汉晋颁给濊、高句丽、韩等部族的官印，





东汉，“乐浪太守掾王光之印·臣光”两面印（图9）



东汉，“朝鲜令印”封泥（图10）



晋，“黄神之印”封泥，韩国国立中央博物馆藏（图11）





西汉，“永寿康宁”，玉，韩国国立中央博物馆藏（图12）

十六国，"带方郡丞印"（图 13）



晋，"晋高句骊率善佰长"（图 14）

是中原王朝与朝鲜半岛存在特殊关系的见证。（图 14）

东晋南北朝至隋唐，中原王朝与朝鲜半岛的百济、高丽、新罗等继续保持着密切的联系。

见于中国史籍记载的魏晋至隋赐封当地官号（印）的史实如下表：

汉晋等朝授给朝鲜半岛部落的印章，在当时尚游离于主体民族的文化形态以外。朝鲜半岛作为中国印章东传路线的开端，在隋代之前，并未发育为独立的制度体系，随着乐浪、带方郡的消失，早期中原印章文化传播过程暂告中断。

朝鲜半岛是早期中国文化传入日本的桥梁。中国文化对当地民族的影响毕竟更早。在三国分立的时代，中国的文字及典籍已经传入朝

时间	受封者	所授官号（印）	文献
三国魏景初年间（237～239 年）	诸韩国臣智	邑君印绶	《三国志·魏书·韩传》
东晋安帝义熙九年（413 年）	高句丽国王高琏	使持节、都督营州诸军事、征东将军、高句丽王、乐浪公	《宋书·夷蛮传》
义熙十二年（416 年）	百济王扶馀映	使持节、都督百济诸军事、镇东将军、百济王	《宋书·夷蛮传》
南朝宋文帝永初元年（420 年）	高句丽国王高琏 百济王扶扶馀映	征东大将军 镇东大将军	《宋书·武帝纪》
宋孝武帝大明元年（457 年）	百济国王扶馀庆	镇东大将军	《宋书·孝武帝纪》
梁武帝天监元年（502 年）	高丽王高云	车骑大将军	《梁书·武帝纪》
北朝周武帝建德六年（577 年）	汤	上开府仪同大将军、辽东郡开国公、辽东王	《周书·高丽传》
隋文帝开皇元年（581 年）	高丽王高阳 百济王扶馀昌	大将军、辽东郡公 上开府仪同三司、带方郡公	《隋书·高祖纪》
开皇十年（590 年）	高丽王元	上开府仪同三司、袭爵辽东郡公	《隋书·高丽传》
开皇十四年（594 年）	新罗国王真平	上开府乐浪郡公、新罗王	《隋书·新罗传》

鲜。对此，《旧唐书》中《高丽传》、《百济传》和《新罗传》都有记载。新罗王在唐贞观二十二年（648年）派遣其弟金春秋及其子文王来到唐朝学习（《旧唐书·新罗传》）。高丽、百济“亦遣子弟请入于国学之内”（《旧唐书·儒学传》）。同时，中国流寓朝鲜的人群以及派遣前往的人员，也在文化传播中具有重要的作用。公元668年新罗统一朝鲜半岛后，即建立起仿效唐朝的集权制度，中央设省，地方有州、郡、县。约在此之际，朝鲜制作的官印开始出现。





统一新罗时期，"六公祀家之印"，韩国国立中央博物馆藏（图15）

韩国国立中央博物馆所藏“六公祀家之印”（图15）为统一新罗时代的遗物。其文字及铸造工艺仿自唐官印的特征十分明显，年代应属偏早。庆州东南部新罗故城黄龙寺遗址出土的“永曹日宁泉”和“堂”二件瓦印，以及雁鸭池出土陶瓦上钤抑的“南宫之印”（图16、17、18），亦完全是唐宋印章的风格。雁鸭池即统一新罗时代文武王建成的宫内景观——月池，当时并建有宫阙。陶瓦上的印迹也表明，当时朝鲜印章的使用范围已经比较广泛。

其后，在高丽、朝鲜时代，官私印章的制作一直没有中断，民族风格也逐渐确立，圆形、多边形印面是高丽时代印章的独特个性，其钮式除继承早期弧钮及其演变而成的荅钮外，又有多种兽钮。与此同时，印文的曲叠讹变现象也逐渐出现，一部分印文走向抽象的形态。在印章的钮式方面，日本与朝鲜的官印之间，亦存在相互的影响。这些特征都反映了中国、朝鲜、日本之间的文化联系。



统一新罗时期，"永曹日宁泉"，瓦，58X58mm，采自《韩国の印章》，（图16）



统一新罗时期，"堂"，瓦，瓦面45X49mm，采自《韩国の印章》（图17）



统一新罗时期，钤有"南宫之印"残瓦，采自《雁鸭池馆》（图18）

奈良、新罗印章形制与铸造工艺

在隋唐文化影响下出现的日本、朝鲜古代印章形态，由于地缘关系，发展过程互相影响和不同特点同时存在。隋唐风格的抑压式类型、朱文篆书和鼻钮是朝鲜、日本两地印章形态的共同渊源。但随后在当地产生形变，日本较早出现了便于把握的弧钮，后来又演化为具有美观意义的莟钮；朝鲜半岛新罗、高丽时代的钮式类型与之具有相似性。两地的印台亦较隋唐官印低薄，可能具有用料的考虑，印面字腔亦随之变浅。因此，尽管在印文风格、铸造方式上仿照唐风，但在实用性能上则有所改善。

1977年，日本谷津遗址出土了莟钮铜印的铸造陶范，陶范型是由四块合成的。另外，在福岛县番匠地遗址也发现了多件9至12世纪铸印的陶范，其中有“磐城郡印”（图19）印面的块范。日本奈良古印的铸造工艺来自隋唐，因而这些遗物不但是了解日本奈良、平安时代印章铸造工艺的重要依据，同样也是隋唐官印铸造工艺的佐证。

谷津遗址出土的铸印陶范，是印体部分的残块，由两块合范组成型腔。番匠地遗址出土的“磐城郡印”是印面陶范残件。由这两处出土铸范的不同部位，可以揭示铜印铸造时是由印体范和印面范合成一个完整的铸型，浇铸后打开陶范取出印章铸件，再打磨加工的流程。由醍醐天皇命藤原时平等编撰、成书于公元927年的《延喜式·内匠寮》记载了当时日本制作官印的工料目录，其中对内印、外印、诸司印、诸国印的用铜、锡及其它辅料和用工数量都有详尽规定，各印随印形大小且有“蜡大三两”至“大一两一分”的差别，表明失蜡法仍是主要铸印方法之一。同时，陶范铸造的方法也存在。《内匠寮》记录“内印”用工为：制作蜡样二人、铸二人、磨二人，透露了铸印工艺的主要工序与用工情况，这是十分珍贵的史料。

日本和朝鲜半岛的文化与中国文化之间具有广泛的联系，由隋唐官印与奈良、统一新罗官印的实物比较中可以看到，渊源于先秦时代的中国铸印工艺传入日本与朝鲜半岛后，很快就形成了成熟的技术。

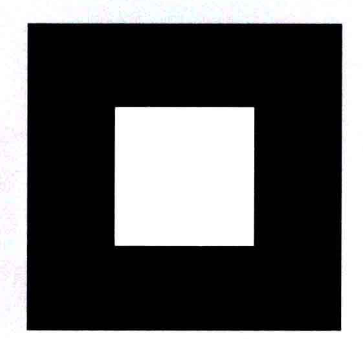
中国印章东传并融入了日本、朝鲜两国的民族性格，进一步丰富了印章文化的历史与艺术内涵，形成了延续至今并伴生篆刻艺术形态的区域性印系。

“磐城郡印”印范，日本福岛县出土（9～12世纪），采自《日本古印集成》（图19）



注释：
[1]此项测定由何文权博士、熊樱非副研究员完成。测定采用x荧光进行无机成分分析，红外及红外显微镜进行有机成分分析。

第五章



印风格局的多元演化——辽宋夏金元

自10世纪初期至14世纪中期约400年间，中国历史上经历了辽、宋、夏、金、元诸朝的并峙与更替。其中两宋为汉族所建立，其余各朝是北方少数民族掌握最高权力的政权。两宋承隋唐的印制，构成这一阶段印风的主流。诸少数民族在走向封建化的过程中都创制了自己的文字，并仿效唐宋制度行用官、私玺印。在这一民族文化融合的新阶段，不同民族、不同阶层的印章形态呈现多元的格局。

第一节　制度意识与文化性格

北宋重视官印基本制度的条例化，印文、印形规格长期稳定，对辽、金以及元代的印制和风格起到了示范作用，也对社会各阶层的私印形态产生直接影响。

宋代印制及其示范意义

北宋建立后，鉴于唐末藩镇跋扈的历史教训，大力强化中央集权，调整权力分配，重建统一制度，对机构亦有所改革。同时，五代十国的纷杂印制也需要加以整肃。在乾德三年（965年），宋太祖"诏重铸中书门下、枢密院、三司使印。先是，旧印五代所铸，篆刻非工。及得蜀中铸印官祝温柔，自言其祖思言，唐礼部铸印官，世习缪篆，即《汉书·艺文志》所谓'屈曲缠绕，以模印章'者也。思言随僖宗入蜀，子孙遂为蜀人。自是，台、省、寺、监及开封府、兴元尹印，悉令温柔重改铸焉"。这是《宋史·舆服志》记载的宋初重建印制秩序的背景与状况。同时对本朝的官印规格也确定了具体标准：

官　署（职）	印　章		印　牌
	尺　寸	涂 金 否	涂 金 否
诸王及中书门下	方二寸一分	涂金	诸王涂金
枢密、宣徽、三司、尚书省诸司	方二寸	惟尚书省印不涂金	
节度使	方一寸九分	涂金	涂金
观察使	方一寸八分	涂金	涂金
其余	方一寸八分	不涂金	不涂金

印牌长七寸五分，印牌宽除诸王为一寸九分外，其余均为一寸八分。《宋史·舆服志》又载“其奉使出入，或本局无印者，皆给奉使印。景德初，别铸两京奉使印。又有朱记，以给京城及外处职司及诸军将校等，其制长一寸七分，广一寸六分。士庶及寺观亦有私记。”

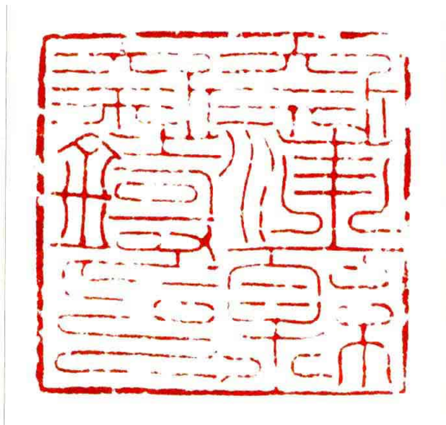
印与记的区别是：“监司、州县长官曰印，僚属曰记。又下无记者，止令本道给以木朱记，文大方寸。”（《宋史·舆服志》）

官印颁给和销毁，都需经省部核准。各层级官印尺寸、质料，以及给印与朱记的范围和颁发管理制度由此确定下来。

官印制度在实行过程中仍然要求不断完善。针对出现伪造粮料院印记，盗领官物，管理六部之印的胥吏作弊，甚至出现“伪为文符、盗印以支钱粮者，有伪作奏钞、盗拆御宝而改秩者”（《宋史·舆服志》），两宋均采取了相应的措施，或别作专印以防诈伪，或“诏三省申严戒敕”，或明令“年深篆文不明，合改铸者非进呈取旨，不得改铸焉”等，都表明了宋代强化官印管理的努力，也体现了统治阶层官印制度意识的明晰化。

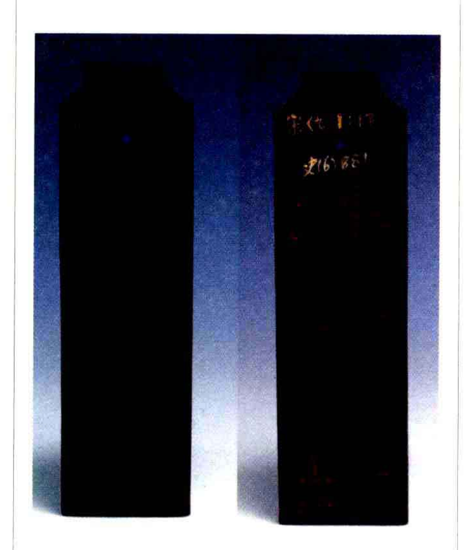
太平兴国五年(980年)制作的“新浦县新铸印”是北宋印制整肃后铸行地方官印的代表风格，印文加上“新铸”以别于五代旧印。此印并有印牌存世，是唐宋时代为防止滋生弊端，实行牌印分开保管制度的例证（图1）。

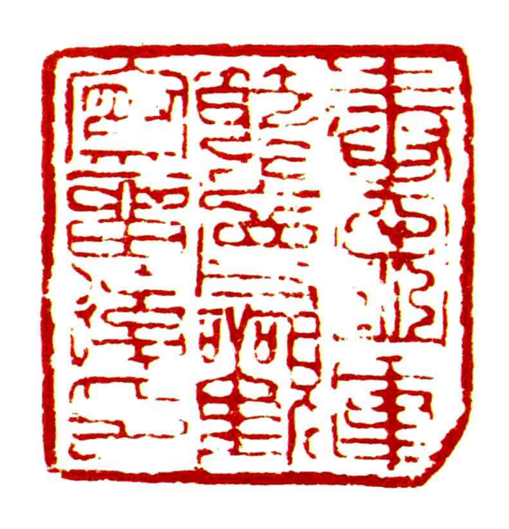
北宋对不同等级官印制定不同印形大小的标准，并增加了镀金一种，对隋唐简化的印制做出了调整，官印的形制更趋规范。上海博物馆所藏“康宁军节度观察留后印”是目前仅见有鎏金痕迹的北宋官印，证实了文献中关于节度使、观察使印镀金的记载（图2）。“军”为兵、民、军、政合一的行政区域，与州府并列。“节度观察留后”系承唐代之制，地位次于节度使，后改称承宣使。此印并有“政和五年八月少府监铸”背款二行，时为1115年。款文体势秀逸，笔意精致，在存世宋代印款中少见。





北宋，“新浦县新铸印”（54X56mm）及其印牌，铜，湖南省博物馆藏（图1）





北宋，"康宁军节度观察留后印"，铜，上海博物馆藏（图2）

两宋承隋唐制度，县署官印也由中央政府铸造。《宋史·职官志》记少府监有“铸印篆文官二人”。专人篆写印文，制作标准明确，因而印文、印形矩度较唐代严密，印面大小、印体厚薄及钮式也比较统一、稳定。

无孔橛钮是北宋官印的典型形制，其特征是钮身较厚，前后两边垂直，顶端削去两棱，实际上是半圆形鼻钮在工艺上的简化。至南宋，钮体更为宽厚，晚期尤甚，顶部斜削棱角的形态已不明显，基本上呈平顶状，这是区别两宋之间钮式风格的参考标准。北宋印文字腔较深，故印台相应较厚，在1.5~1.9厘米之间。

南宋印制一仍旧贯。《宋史·舆服志》记宋廷南迁后“有司印记多亡失，彼遗此得，各自收用。尚方重铸给之，加‘行在’二字，或冠年号以别新旧，然欺伪犹未能革”。遂在乾道二年(1166年)，礼部收回各印，更铸新印。存世南宋建炎年间颁铸的官印有“建炎谏官之印”、“建炎宿州州院朱记”等(图3)，印文中含有年号，即为区别旧印的标志，说明重铸官印确在南渡初已经开始。现存官印背款刻有的年号有建炎、绍兴、开禧、嘉定、淳祐、景定、德祐等，南宋一朝官印铸作是延续始终的。



南宋，“建炎谏官之印”，57X57mm（图3）

北宋皇帝即位后自制了“受命宝”。初年还使用过“天下合同之印”、“御前之印”、“书诏之印”等三种印章。作为历代相沿的定制，“镇国宝”、“受命宝”和仿汉六玺作为正式的“八宝”。宋钦宗靖康元年(1126年)冬，金兵陷汴京，宋廷御宝多为金人所掠，惟“大宋受命之宝”及宋徽宗的“定命宝”幸存，然今亦未见存。除承用北宋御宝外，又新制若干玉、金御宝。据《宋史·舆服志》，北宋御宝为填金盘龙钮，但宋代诸宝均无见存。据周密《癸辛杂识别集》著录有宋十五朝御押，赵构《赐岳飞手敕》上也有手书花押(图4)，说明皇室使用押印是当时的风气。上海博物馆藏北宋龙钮玉押，是宋代御押的典型风格，可由此推知御宝的形制。

根据实际使用的需要，宋代还为雅好书画的皇帝制作了一些其他印章，如年号印、御书印等。徽宗赵佶的“宣和”、“御书”，高宗赵构的“绍兴”、“御书之宝”、“睿思东阁”等印迹，多用方正平实的篆体(图5)。皇帝的用印品类，比以前有所扩大，推动了文人书画用印的风气。



南宋，赵构《赐岳飞手敕》上的画押（图4）



北宋，“宣和”，赵佶用印，钤于陆机《平复帖》（图5）

官印风格的理性秩序

在尚意精神弥漫于文人书法艺术领域之际，宋代的官印却逐渐走向秩序与理性。制度对于制度的工具必然形成约束的力量。体制内的官印与自由的艺术形式毕竟不同。制度的背后既有来自上层要求强化官印权威形象的因素，也有印风变化自身法则的作用。由隋经唐再历五代十国的缓慢演化，在宋初整肃官制、印制的背景之下，无论印文还是形制，体现严谨规范已经不可避免。

以唐代李阳冰为代表的名家书风的引领作用是显著的。经宋初徐铉、徐锴接力传导，篆书的雅化风格已经属于一个时代群体。在此期众多墓志上所见的篆铭（图6），都表现出端和匀整、清丽圆健的意趣，稚拙和疏犷的时期已经过去。《宋史·职官志》中提到的“篆文官”，其技能显然不会自外于时风。力求规整有序的印文形式成为官印制作中日益明确的审美自觉。纳入印章的小篆体态逐渐适应方形的空间并取得均衡、对称的视觉要求，



宋，杨国公主墓志铭（图6）



北宋，“拱圣下七都虞候朱记”，52X52mm（图7）

在晚唐、五代已经显示出来，“建业文房之印”即是代表性的范本。

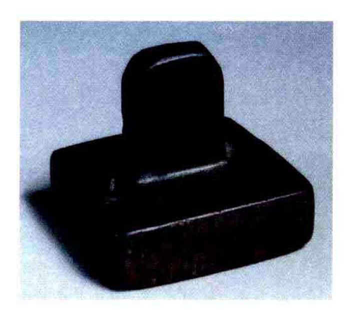
北宋端拱二年（989年）铸造的“拱圣下七都虞候朱记”（图7），为禁军的属官印。印文流动匀净，布局趋向平正。其文字的分布采取均衡的方式，笔画间距求其完全相等。为了填充空间，对笔画加以曲叠的手法开始出现，比如“下”、“朱”两字的曲笔并非小篆的本来体势。规整的秩序初见典型，“篆文官”对于印文结构、笔画的安排已经比较得心应手，以此向隋唐印式虚实自然的质朴风格告别。

北宋中后期，官印文字渐增盘曲，如熙宁三年(1070年)“平定县印”、元丰四年(1081年)“东南路第十二副将之印”、元祐五年(1090年)“雄节第一指挥第三都朱记”等(图8)，笔画都见互相串联，为充盈印面而增加叠笔的现象渐为明显。官印边栏加粗成为时代推延的重要标志之一。

相比南宋和金朝，北宋印文重复曲迭的笔画尚不甚多，笔势仍具圆活的韵味，笔画在匀整中而富有







北宋，"平定县印"，铜，53X53mm，上海博物馆藏（图8）

流动的节奏，没有明显的字与字之间的刻板界限，所谓“九叠文”的沉闷格局在此期尚未形成。

宋南渡后，风格继续演进。建炎、绍兴年间的印文体态工稳严谨，笔画排置匀落，线条细润。绍兴二十四年（1154年）所铸“宜州管下羁縻都黎县印”（图9）为此期的代表风格。南宋官印中，为求严密而反复曲叠笔画的现象渐见突出，以至于形成绵密塞实的格局，如钤于安思远本《淳化阁帖》上的南宋中书、门下、尚书三省印即为典型之例（图10）。内府用印和中央的三省印，实际上是官方铸作观念的风向标。徽宗赵佶的“御书之宝”、高宗赵构的“御书”印已是宋代缜密之风的极致，终于形成世称“九叠篆”的风格（图11）。“九”乃言其多，在具体印文中则根据布局的需要加以曲叠。印文的书法意味为程序化线条分配所掩没，官印呈现的是一目了然的理性规则。这一风格被金、元二朝视为模式，有的笔画甚至曲叠十余重之多。“九叠篆”遂成为中国玺印文字中又一具有强烈装饰风格的体式。

两宋官印形成统一的凿款格

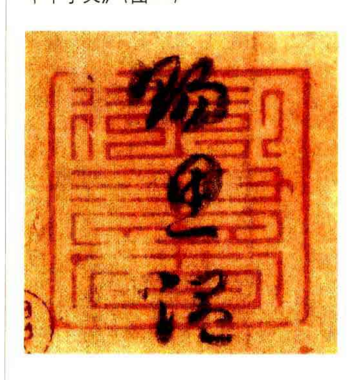
南宋，"宜州管下羁縻都黎县印"，55X55mm（图9）



南宋，"尚书省印"，66X64mm，钤于安思远本《淳化阁帖》（图10）



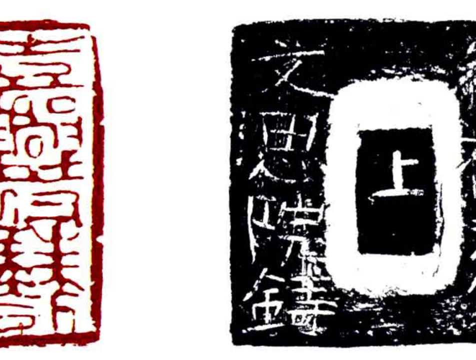
南宋，"御书"，钤于赵构《临虞世南真草千字文》（图11）



式。印背右行凿刻铸行年号，左行凿刻铸造机构。北宋铸印的机构为少府监，据《宋史·职官志》少府监条下载，“铸牌印朱记，百官拜表案、褥之事”均为其职掌。“朱记”也纳入少府监的铸作范围，这也是宋代的“朱记”印式与其它官印并轨为统一风格的原因。南宋少府监并入工部，铸印之事归文思院。个别如《隋唐以来官印集存》著录的熙宁六年(1073年)“怀宁县尉朱记”刻“西作坊铸”款，西作坊乃是隶于少府监的文思院两作坊之一。铭刻年号和铸印机构形成制度，是宋代官印管理制度走向严密的又一表现。但在战争纷乱之下，也出现了临时的铸作机构。

淳祐、景定、德祐等晚期的制作开始出现草率的迹象，文字盘错，平正的风格又趋弱化。1978年浙江澉浦镇内东南古水军寨遗址出土的德祐元年（1275年）铸“嘉兴府驻劄殿前司金山水军统制印”(图12)为南宋灭国前四年所置。宋南渡后，为防御金兵，于沿江、淮、河帅府置水兵二军，各要郡置水兵一军。澉浦为扼守杭州湾之门户，地位险要。此遗址集中出土了“嘉兴府澉浦驻劄水军第一将印”、“嘉兴府金山防海水军统领印”、“沿海制置司定海水军第一将之印”、“嘉兴府澉浦驻劄殿前司水军第一将印”、“嘉兴府驻劄殿前司金山水军第二将印”、“嘉兴府澉浦驻劄殿前司水军第四将印”等9方官印，是一罕见的现象，可知当时驻屯嘉兴府之水军规模甚大。诸印中铸造时间最晚为德祐元年（1275年），是年亦即元朝至元十二年，元军已三路包抄宋都临安，仅水军战船即达2500艘。次年正月，太皇太后谢氏献传国玉玺及降表于元右丞相伯颜，主抗元之枢密都承旨张世杰移师定海。元军进入临安后，元右丞相伯颜尽收宋宫符玺(《元史·世祖本纪》)。宋内府御宝，至此不知去向。据元王逢《则天皇后玉玺歌——所山居宣慰征赋》记，所收旧玺尽由伯颜等改作鹰坠，或剖制玉押。南宋水军及禁军官印集中出土于澉浦，表明系当时情势急剧变化，为退守而集中弃埋。此地所出晚期诸印的疏散风格，亦折射出当时宋皇朝的一片衰象。





南宋，"嘉兴府驻劄殿前司金山水军统制印"，57X57mm，1978年浙江海盐澉浦出土，现藏浙江海盐博物馆（图12）

文人用印体系的文化特色

北朝至隋唐大约500年间，私印的社会应用经历了衰减而又缓慢恢复的过程。从10世纪开始，新的格局终于奠定并迅速进入兴盛的阶段。印章社会功能的重新调整及其延伸于不同民族、不同阶层、不同领域，使此期私印出现丰富多样的类型。

宋代社会重文轻武的风气，助长了文化的发展。书法、绘画、诗文是自皇帝到士大夫群体都津津乐道的精神生活内容。印章参与书、画创作和鉴赏活动之中，促使其个性化的艺术取向进一步凸现，文人印章与社会政治经济领域的印信在风格与功能上出现二元发展态势。这是与秦汉魏晋时代不同的现象。

鉴藏印是唐宋时期书画图籍收藏风气的产物。唐代内府竭力收藏前代书籍及法书名画，达一时之盛，"人间古本，纷然毕进"（唐·韦述《叙书录》），所收经鉴定、装裱，或署押或钤印于骑缝处。此种风气，引起士大夫文人的仿效。书画上使用收藏印在宋代更是蔚然成风。米芾跋《褚遂良摹兰亭序》，一连钤用了七方私印，而他的《参政帖》（图13）内容，就是记录所知见宋初收藏家苏易简藏书画上通常钤用的几方印章。可见由《历代名画记》肇端，北宋雅好书画的文人在鉴藏活动中已经十分注重前人所钤的印章，作为鉴别的依据，也视为欣赏的内涵。米芾所记苏易简的用



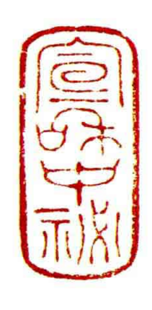
北宋，米芾《参政帖》
释文："苏太简参政家物，多著'邳公之后'、'四代相印'、或用'翰林学士院印'。芾记。"（图13）

印，尚有印迹存世。钤于《自叙帖》上的"许国后裔"、"佩六相印之裔"、"四代相印"，都具有五代遗风，其中"佩六相印之裔"风格稍晚，证实了米芾所记是可信的。

鉴藏印的文辞颇为多样。传世书画上宋、金两代印迹比较多见，代表皇帝的年号印"宣和"、"绍兴"、"建炎"等，都见于经内府收藏的书画。北宋初年"艺文之印"（半印）、宋徽宗的"宣和中秘"、金章宗的"群玉中秘"、南宋右丞相贾似道的"秋壑珍玩"、"机暇珍赏"、"贾似道图书子子孙孙永宝之"这类专用性明确的印章，也表明了此际鉴藏风气之盛。还有"吴氏图书"一类，大约已专用于藏书。（图14、15）



北宋，"艺文之印"（半印），钤于安思远本《淳化阁帖》（图14）



北宋，"宣和中秘"，钤于赵佶《柳鸦芦雁图卷》（图15）


北宋，"子由"，苏辙用印，钤于《怀素自叙帖》题跋（图16）

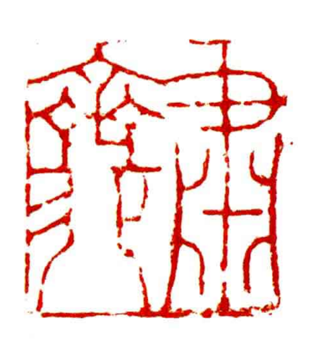
书法创作印记在北宋欧阳修、苏轼、苏辙、米芾的时代奠定格局。作为创作署款的私印，具有作者身份认定性质，由此成为中国书画作品的组成部分和特有风格（图16、17）。印章的参与，不仅丰富了书画的形式元素，反过来也促使印章向艺术化和文人化转型。

文人书斋及其派生出来的斋室印，是中国传统文人精神生活方式的一个具体表征。书斋是文人精神世界的寄寓之处，斋号即代表着特定的主人。唐代斋室印除了习见后人征引的"端居室"外，在印迹和传世实物中都发现较少。北宋以后文人、书画家中使用斋室印风气渐盛。如赵景道的"进德斋记"，赵构的"奉华堂印"、"损斋书印"，赵孟坚的"彝斋"，以及"肃斋"、"默盦"等，均是当时文人士大夫群体以书斋名治印的例证。（图18、19、20）


北宋，"米元章之印"，米芾用印（图17）


南宋，"损斋书印"，钤于晋人《曹娥诔辞卷》题跋（图18）




北宋，"肃斋"，铜，上海博物馆藏（图19）



南宋，"默盦"（图20）



北宋，"埋轮之后"，张天觉用印，钤于苏轼《黄州寒食诗》（图21）

南宋佚名书斋的拟名蕴含主人的修养目标、理想境界、行为选择，斋室印的出现则使一些文人对于书斋名目有了更多发挥、寄托的空间。文人的斋号有时并不仅止于一，因托名于印章而化虚无为若有，如明代文徵明所谓"我之书屋多起造于印上"就揭示了这一现象。斋室印的意义在于寄托情志并作为书画创作的风雅点缀，因而在风格上力求自由变化和艺术情趣。明清时代篆刻作品中，这一传统得到了更大程度的张扬。

镌刻世籍门族的印章也是此期士大夫文人的风气。由汉代出现的里籍印章，经过魏晋南北朝门阀制度的浸淫，在唐宋时代出现彰扬先世郡望、门族的一类私印，如苏易简的"四代相印"，苏轼的"赵郡苏氏"、张天觉的"埋轮之后"、陆游"始封山阴"等（图21）。此类印章开拓了凭信以外的表义性能，它们基本上已不具备征信的作用，但又只能由特定个人使用，这是不同于典型的闲章之处。

宋元文人的别号印更为盛行。获得了印章这一载体，个人虚拟的名号可以落到实处，无疑增加了玩味的兴致。金代道士阎德源墓中所出五方印章，除法号"德源"外，其余"龙山道人"、"青霞子记"、"天上方丈老人"、"玉虚丈室老师"皆为别号，于此可见风气之一斑。

典型意义上的闲章是在唐宋元时期孕育成形的。在社会用印逐步恢复和再趋兴盛的背景下，文学和书画艺术的繁荣促使闲章的内容逐步扩展，形式更为活跃。宋元书画印迹或实物中可以看到这样一些内容：

一、宣扬道德修养、门风。如"清白传家"、"忠孝之家"、"修身慎行"、"为善最乐"。（图22）

二、寄托情感。大多脱胎于一



北宋，"清白传家"（图22）



南宋，"鸿雁归时好寄书"，25X24mm（图23）



南宋，"翰墨游戏"，钱选用印，钤于《蹴鞠图卷》（图25）



南宋，"云间千里雁，足下一行书"（图24）

些同类内容的诗词，如"望风怀想"、"千里共明月"、"云间千里雁，足下一行书"、"鸿雁归时好寄书"、"中有尺素"、"家书万金"，此类印文多与书信有关，以南宋时代为主。方寸印章也映照出离乱之世给社会文化和民众心理带来的深刻影响。（图23、24）

三、表达生活情绪和创作意趣。如周密"隐居放言"、钱选"翰墨游戏"、（图25）赵孟頫"大雅"、吴全节"赐闲闲看云之章"、朱德润"与造物游"、吴睿"从吾所好"。类似内容在明清时代文人篆刻中也是常见主题。

四、书简用印。如"谨封"、"顿首"、"再拜"以及"顿首谨封"、"顿首再拜"、"拜启"等印文，是书信尺牍中礼仪性的语汇，不同于一般词语闲章之处是内容格式化。纵向追溯，则来自汉晋时代的"封完印信"、"言事"、"白事"一类印文。书信上"谨封"、"拜"一类表敬的款式，在魏晋已经出现，唐宋时代尺牍上成为约定的程序。内蒙古黑城遗址出土元代私人书信中也多见"顿首"、"拜上"、"顿首谨封"一类用语，有的书信包封纸（相当于信封）上又手书"谨封"。可见铸作印章乃是求其便利而且郑重。

中上层文人的闲章也影响到一般民众。如"福"、"禄"、"寿"、"大吉祥"、"富贵"、"天下人太平"、"大吉利市"、"平安"、"和睦"等祝祷平安福祉的印章在宋元时代遗印中数量可观（图26）。字体风格大多平易，印面富有装饰趣味，形制则简朴轻巧，工艺简率，具有成批铸作的迹象。这类印与秦汉的吉语印有相似之处，但祈求的目标比较具体直接，像"天下人太平"一类印

文，即是表达在国家多事之秋，对于安定生活的强烈渴望。

这类融入了文学性、思想性和情感性的词语诗文闲章，完全脱离印信功能，已经成为表达形式或纯艺术性质的欣赏对象。这是中国玺印发展到宋代出现的特有现象。

宋元时代文人私印派生出新的品类和功能，个体用印的数量相应增多。南宋初年钱世瑞墓出土各类个人自用印达十五件，其中除了姓名、表字印外，还有文房（书斋）、书简和多种闲章（图 27）。而这可能还不是钱氏用印的全部。这类印章有的虽仍不同程度地存在凭信功能，但更突出的是表达个人情感和赏玩意趣。钱氏的印章如果再加上鉴藏印、别号印，则构成了当时文人个体用印的典型标本。

文人用印体系的形成，是中国印章发展的阶段性标志。中国古玺印与文人篆刻出现分化，其所需要的条件是复杂的。但此期的别号印、斋室印、书简印和闲章，在功能、印文内容、形式上都形成了文人用印体系的文化性格，拓展了传统玺印的表现功能和艺术内涵，为玺印转变为文人艺术开辟了道路。其后篆刻艺术的大部分表现内容和类别，在此期已经具备。



a.“天下人太平”



b.“钱氏文房”



c.“千里共明月”

南宋钱世瑞组印（图 26 a、b、c）

北宋收藏、研究包括古印在内的金石文字遗物的风气兴起。杨克一《集古印格》、王顺伯《汉晋印章图谱》等若干古玺印谱录在此期出现，与文人印章的使用、制作和鉴赏互为促进、影响，酝酿生成了文人篆刻艺术兴起的主要文化条件。因此，这一阶段不仅承载着重新连接古玺印从先秦至清代完整发展历史的任务，同时也成为中国印史一个重要系统的起始点——文人篆刻艺术的孕育时期。



"吴越世瑞"，木，南宋钱世瑞组印之一，上海博物馆藏（图27）

第二节　多民族文化融合中的玺印形态

辽、宋、夏、金、元时期玺印形态的一个共同渊源是隋唐印制。由于北宋在代表汉文化的地位上居于优势，隋唐印制的形式规范至宋代已经成熟，故诸北方民族汉化过程中铸行玺印实际上多以北宋为模式。各民族文字的构造、形体与汉字并不相同，因而在形制与时代风格趋向共性的同时，印制又各具民族特色。辽、西夏、金、元官私印构成隋唐印系中北方民族玺印的分支。

辽、西夏、金印制的创立及其汉化

辽代官印

契丹族建立的辽朝，自五代时起，至南宋中期西辽亡，延续达三百余年。

契丹立国后，由于社会发展的推动和主体意识的唤起，在神册五年（920年）由辽太祖耶律阿保机的从侄耶律突吕不和耶律鲁不古及一些汉族知识分子创制了契丹大字，后又由耶律阿保机之弟耶律迭剌创制了契丹小字，与汉字同时流行于契丹统治的区域。辽统治阶层要实行有效的行政管理，不能无视汉文化及汉字的深厚社会基础，因此其建国后实行“以国制治契丹，以汉制待汉人”的方针。辽代官印中使用本族文字与使用汉字两种规范并存，即反映了此种施政策略。

辽的制度，主要仿效唐代，而在长期与北宋对峙的过程中，又受到宋朝典制的影响。因此，其所制作的汉字官印具有北宋的某些风格特点。在创制本族文字以前，契丹族已使用汉字官印，《辽史 · 仪卫志 · 符印》记载：“遥辇氏之世，受印于回鹘。至耶澜可汗请印于唐，武宗始赐‘奉国契丹印’”。说明辽曾受印于回鹘与唐。在辽太祖主政



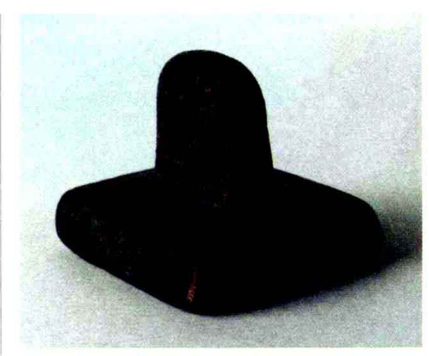
辽.“契丹节度使印”（图1）

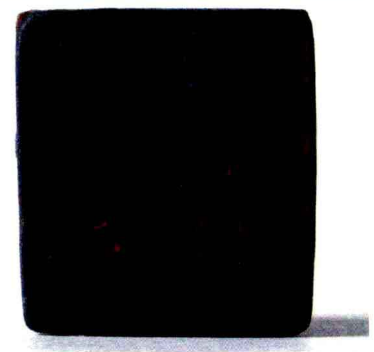
后，开始自行颁发印信。同书载："太祖神册元年(916年)，梁幽州刺史来归，诏赐印绶"；又载"南北王以下内外百司印，并铜铸。"辽官署印及职官印皆用铜制已为存世实物所证明。

1972年河北省隆化县发现"契丹节度使印"铜质狮钮印（图1），叶其峰在《古玺印通论》中认为此印体势圆转，类于唐、五代的风格，而印钮形态却比较特殊，不合唐宋之制。"契丹节度使"一官见于《辽史·圣宗纪》：太平六年(1026年)，"诏党项别部塌西设契丹节度使治之"，此印风格不同于辽中后期制作，出土于辽时奚族聚居地，《辽史·太祖纪》载曾亲征平奚，故据此印可证"契丹节度使"之置当在辽早期。接近北宋风格的汉字官印有：罗福颐《古玺印概论》中引瞿中溶考定之"安州绫绵院记"、辽宁省朝阳县博物馆藏的"兴中府绫绵院"、"汧王之印"等（图2）。这些官印的特点是印文力求平实匀整，



辽，"安州绫绵院记"，采自《古玺印概论》(图2)





辽，契丹大字官印，铜，珍秦斋藏（图3）

印形亦与北宋官印的规范接近。"绫绵官"见于《金史·百官志》记载;"汧王之印"印背刻有契丹大字款文。它们的出土地点，也在故辽朝所据有的区域。

《辽海印信图录》著录辽宁省宽甸满族自治县出土的一方契丹字官印，背款为契丹大字。类似刻有背款的尚有多件。也有未刻背款的，但印文特征明确。以契丹文字仿照汉字"九叠篆"体势入印，是辽代官印形制以宋官印为模式的鲜明体现。

在契丹字官印中，也发现了文字不加曲叠的契丹大字官印(图3)，其印体、钮式也是仿五代、北宋风格。这类官印当为辽早期制作。

契丹官印形制标准尚不严格，有的边长达6.5厘米以上，印边亦

略加粗，文字笔形趋于平直化，这一风格已开金代官印的先河。印钮形式以橛钮为特征，有的印台上另有一层台阶，或呈斜坡状，为辽官印所特有。

1125年金灭辽后，契丹大、小字又与汉字及金代创制的女真字一度并行于金朝境内。明昌二年（1191年），金废契丹字，契丹字在明代遂成难以释读的死文字。目前仅能利用其与汉字、女真字的对译，释出一些零星的文字和年号。

西夏官印

党项族元昊1038年建夏，在此之前由大臣野利仁荣创制西夏文字（图4）。宝义二年（1227年）西夏被蒙古所灭，但至元代，西夏文仍在部分地区使用。目前所发现的西夏官印最早者为大庆元年（1036年），时在其建国前二年。

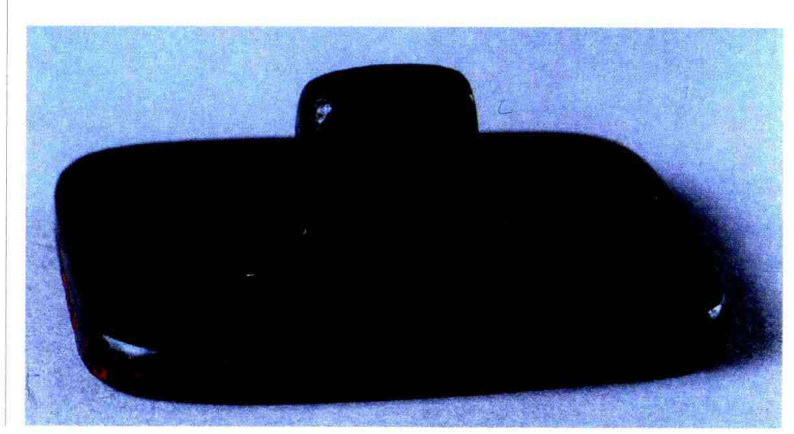
西夏官制并不繁复。见于官印大部分仅铸“首领”二字，少数为四字、六字的官印，其内容有“某地粮官专印”、“工监专印”等，有的官名前或后并附有姓名。（图5）西夏官印性质仍为职官印，这也体现出其官印体制的滞后性。当时党项族正由氏族社会向封建制发展，官印中亦保留着部落制的某些痕迹。西夏文背款的基本格式是：右行为年号，钮顶刻“上”字，左行为受印者姓名。此种格式与宋官印有所不同，但背款采用正体而不加篆化，又反映了其仿照宋制的基本方面。

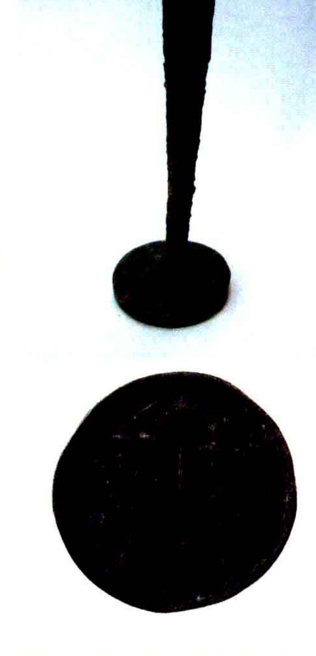
西夏文字由点、横、竖、撇、捺、拐、提等基本点画构成，在西夏官

西夏文佛经《吉祥遍至□和本续》（局部），宁夏回族自治区博物馆藏（图4）

西夏，工监专印，铜，上海博物馆藏（图5）







西夏，"官"，铜，珍秦斋藏（图6）

印中则仿宋"九叠篆"规则将文字点画加以平直化曲叠，成为篆化的形态。官印以白文为基本形式，外加边栏，布局充盈印面，字腔铸得很深，构成了西夏官印的特色。

西夏印偶见朱文正体形式，如"监"、"官"（图6），都属于通用性的官署印记。"官"印存有铁质长柄、可纳入印体，聂鸿音释其意为"公家的"，是烙于牲畜或器物上的标记[1]。

金代官印

女真族建立的金朝继辽而起，天会三年（1127年）金灭北宋后与迁都临安的南宋对峙，长期统治北方。女真族早期没有自己的文字，曾以在征战过程中获得的北宋、辽官印为凭信。金灭辽、北宋，也使用旧朝的御宝。据《大金礼集·舆服·宝印》记载，金获宋帝后玉宝十五、金宝八、印一、金涂银宝五，共达29种之多。其中宋徽宗钦定的"受命于天，既寿永昌"、"天子之宝"等亦入金人之手。宋的八宝一直为金代沿用，至皇统五年（1145年）金熙宗又自制御宝五种，有金、玉、铜等不同的质地。金代管理御宝的职官与唐宋相同，仍称"符宝郎"。由金章宗完颜璟(1168～1208年)的鉴藏印"明昌宝玩"、"群玉中秘"等可以看到，金虽然形成了民族文字，但仍然十分崇尚汉文化，以汉字镌刻鉴藏印也表明了对汉字印章传统的认同。

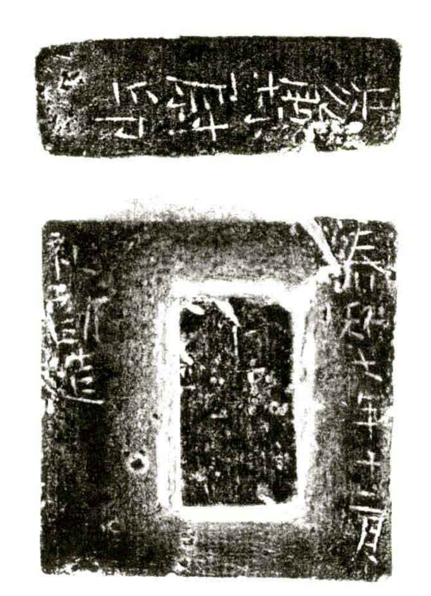
正隆元年(1156年)针对各地混用旧印的状况，朝廷不得不对官印制度作出规范。"以内外官印新旧名及阶品大小不一，有用辽、宋旧印及契丹字者，遂定制，命礼部更铸焉"（《金史·百官志》）。金的官印制度由此奠定。但女真族曾经处于辽的统治下，长期借用契丹字，女真字也是以契丹字为基础拼写女真语言而形成的。女真字、契丹字和汉字并行较长时期，故其早期铸行的本朝官印，一部分仍使用契丹字。在金取得北方大片地区后，为了对汉族官民实行管理，铸行的大多是汉字官印（图7）。这是金代官印的一个特点。

金代制度多参入宋、辽的因素。其官制体系是以宋制为主干构建起来的，女真族社会原有官制也继续保留，因此出现了如"猛安"、"谋克"等特有的官名。金官印采用九叠篆入印，印文风格曲叠绵密，笔画转为方折，文字大多成为横竖笔画的平行排列。

金代官印形体进一步增大，边长从4～10厘米各不等，背款上所记颁铸机构则有少府监、礼部、行宫礼部及各州行部和各路、府、州，铸印各自为政，官印的形制统一难乎为继。此期部分官印开始出现编号，大约与铸印出自多门的现象有关。其后元明清官印逐步完善这一做法，每印有统一的序号，使古代官印管理方法更为严密。

辽、西夏、金创制了民族文字，并力求贯彻于社会生活的各个方面。三朝的历史、地理条件有所不同，在印章中反映出来的各族文字使用状况也并不一样。但在整个民族走向封建化的过程中，印制规范同样呈现出与汉族传统相融合的特点，而各族文化发展的程度与特征





金，"易县尉印"，铜，上海博物馆藏（图7）

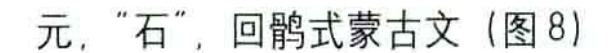
也充分体现其中。各族政权印制的创设及其遗存至今的实物，丰富了中国古代玺印体系的历史内涵。

元代的八思巴字官印

中统元年(1260年)忽必烈即位，后于1271年正式建号为元。此前二年，即至元六年（1269年）颁行帝师八思巴创制的拼音文字——八思巴字，作为“译写一切文字”的“国书”（《元史·释老传》），用于诏旨和文告、法令、官印、符牌、钞币以及翻译汉文经史。在官印上使用“国书”，不晚于至元八年（1271年）。忽必烈在此年颁发的一道圣旨规定：“中书省议铺马札子初用蒙古字”（《元史·兵志》），以行政力量推行新创的文字。为了解决新文字的推广采取了多种措施，包括在各路设“蒙古字学”；遣百官子弟并以“免一身差役”、“酌量授以官职”为利诱鼓励学习新创的文字；印行汉蒙对译的《蒙古字韵》和《百家姓蒙古文》等读物加以普及，扩大其在社会民众中的影响。以八思巴字为主的官印体制，在元代获得比较成功的推行。

在元朝建立前，蒙古汗国已经开始了用印的历史。江苏常熟博物馆藏回鹘式蒙古文印章是其早期类型之一（图8）。在八思巴字创制之前，蒙古曾用汉字官印。今藏梵蒂冈档案馆的阿八哈朝兔儿年颁发的护照上，钤有“辅国安民之宝”（图9），是忽必烈大汗赐封属国大王的玺印。此“兔儿年”应为1256年。





元，“石”，回鹘式蒙古文（图8）



元，“辅国安民之宝”，123X123mm，采自《中世纪传入欧洲的中国古代印迹》（图9）



元."益都路管军千户建字号之印"(图10)

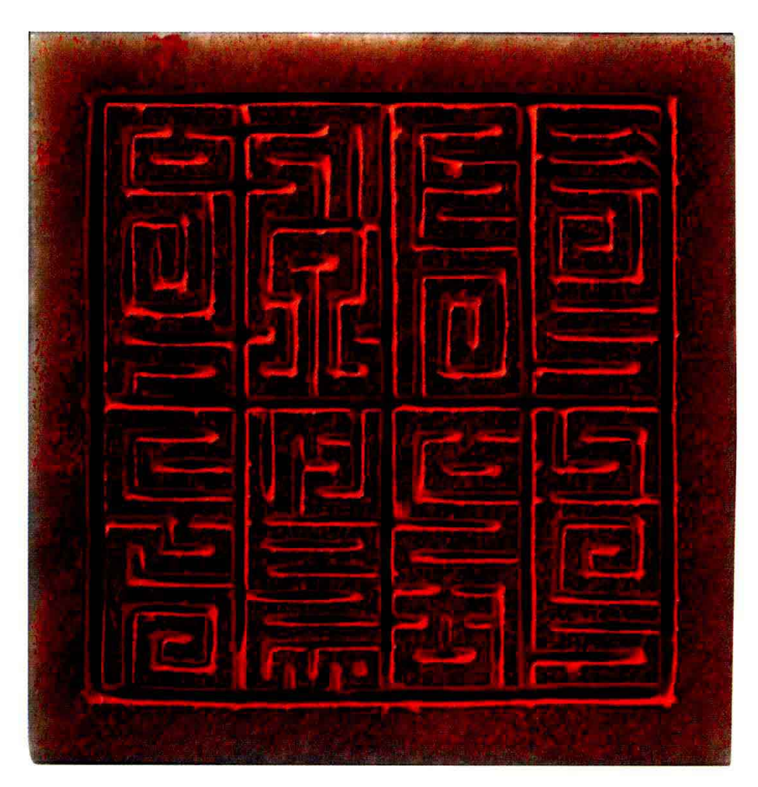
印文为汉字九叠篆风格，其玺宝的文辞亦为宋制。《隋唐以来官印集存》著录的“答鲁花赤之印”是蒙古语官名的汉文音译，首字在八思巴字行用后的官印背款中都译作“达”，据此也可视为早期所颁。至中统元年（1260年)所颁官印“东平路宣抚司奏差黄字号印”、“益都路管军千户建字号之印”(图10)，也是采用汉字。这些官印的形制也说明了蒙古汗国后期已能娴熟地仿照汉制颁铸官印。八思巴字推行以后，仍偶见有汉字官印，如《隋唐以来官印集存》著录“南丰县尉之印”，背款为至元十三年（1276年)。元文宗图帖睦尔本人和内府的收藏印记，亦沿用汉字入印。这就说明通过行政力量推行“国书”的同时，并没有完全以之取代汉字官印。

元的印制规范基本上依照宋式。元统治者在规划印制时将八思巴字纳入篆化的轨道，这是需要形成技术规范的，故元代印制在文字上体现出民族特征，而其外化的形态仍然遵从一脉相传的唐宋传统。元代皇帝的御宝名目，也大体上仿效隋唐，有“传国宝”和“皇帝之宝”等八宝。《隋唐以来官印集存》著录的“皇帝之宝”（图11)，印文由八思巴文、梵文吉语和汉字三种字体组成，左行“皇帝”为八思巴字，中间一行梵文意为吉祥，这种御宝形式是元代的新创。元代皇帝御宝的形制，可由保存于西藏罗布林卡的元代赐封“统领释教大元国师”玉印推知亦为玉质龙钮（图12)。元代尊佛教为国教，赐给国师的印章在等级上高于王印，说明蹲龙钮一式自唐而下成为最高层印章的定制。

《明集礼·嘉礼》载：“元诸王印金铸者，其钮有龙、兽、螭、龟、橐驼”。今藏罗布林卡的“白兰王印”(图13)证实了元代的制度。白兰王系元代敕封西藏萨迦派首领之世俗王爵。《元史·释老列传》载：



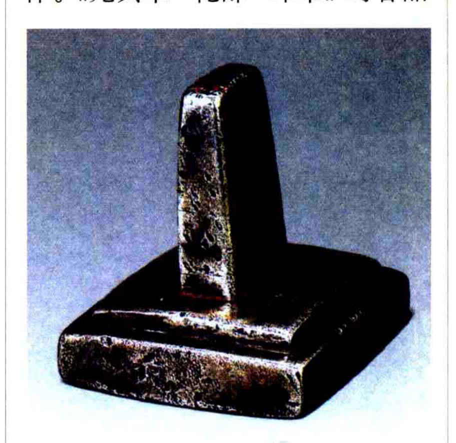
元，“皇帝之宝”（图11）



元，"统领释教大元国师"，玉，西藏罗布林卡藏（图12）

泰定间，“索诺木藏布尚公主，封白兰王，赐金印，给圆符”。此印形制硕大，制作精致，文字凿刻规整，印钮造型饱满，神态安详，为存世仅见之元代鎏金王印。

元代官印的印面标准十分具体。《元典章·礼部·印章》对各品级官吏用印的尺寸记载颇详，如诸王印为三寸二分，依品级递减，至从九品为一寸六分。受到宋制的影响，元官印亦设有银印一级，玉、金、银、铜的不同等级已经齐备。(图14)

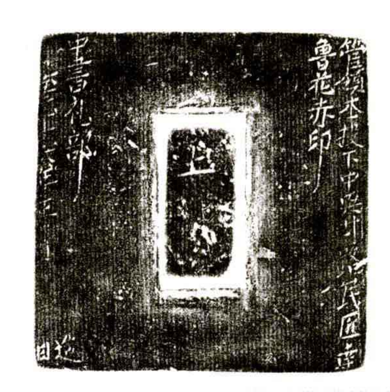


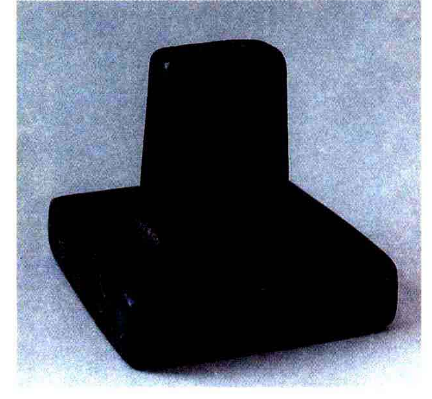
元，“蒙古军元帅府之印”，银，1981年陕西洛南县出土，陕西历史博物馆藏（图14）

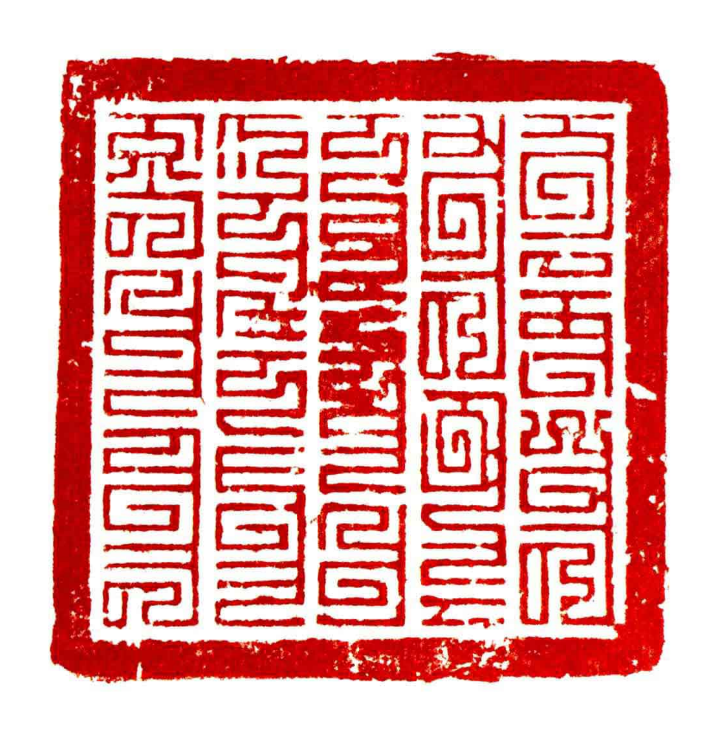
存世八思巴字官印，最早为至元十四年（1277年）款的“管军总把印”，其后元贞、大德、至大、皇庆、至治、至顺、天历、元统、至正等年号，都见有官印存世。上海博物馆藏“管领本投下中兴等路民匠达鲁花赤印”（图15）系典型元国书官印，背款凿刻印面释文及“中书礼部造至元十六年正月□日”等字。据照那斯图考释，“达鲁花赤”系蒙古语之音译，意为“镇守官”(《上海博物馆藏元达鲁花赤官印文字考》)，此印为掌管中兴路（治所在今湖北江陵）等处民匠官



元，白兰王印，铜鎏金，西藏罗布林卡藏（图13）







元，"管领本投下中兴等路民匠达鲁花赤印"，铜，上海博物馆藏（图15）

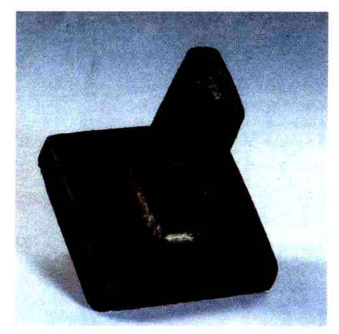
府之官。

元官印凿刻背款的内容包括印面释文、铸印机构（宣抚司、中书礼部、中书吏部、尚书礼部、某州道等）和铸造年月，均用汉字。

元官印的边栏，总体上较金代更宽，印文的方折倾向较为突出，笔画转折处锋棱显露，与此期官印文字多采用凿刻工艺有关。元代官印形制逐步完成了由宋、金时代低矮的矩形橛钮向便于把握的杙钮转变过程。元中期以后，钮身高达4～5厘米以上。这是随印形增大、为便于钤用时把握而出现的适应性改变。

1368年，元顺帝在明朱元璋军攻入大都前出逃上都，后于应昌府（今内蒙古克什腾旗达尔诺尔附近）建都，仍称元，与明王朝并存三十多年，史称北元。北元时期继续铸行官印，黑城遗址出土天元元年(1379年)所铸"永昌等处行枢密院断事官印"（图16），成为元代八思巴字印制的余绪。永昌路在今甘肃兰州西北，当时北元已放弃其地。显然，此印官号乃属虚封用以安置元朝旧吏。

元末发生南北大规模的农民起义，先后建立了徐寿辉的天完政权、韩林儿的宋政权、陈友谅的汉政权等。起义政权仿元制度，设立文武百官。此期官印有上海博物馆藏"统军元帅府印"，年款记治平四年(1354年)；"管军百户之印"，太平二年（1357年），均为徐寿辉天完政权年号；"征戍之印"，大义二年(1361年)，为陈友谅所建汉政权年号。（图17、18）天完政权的官印，



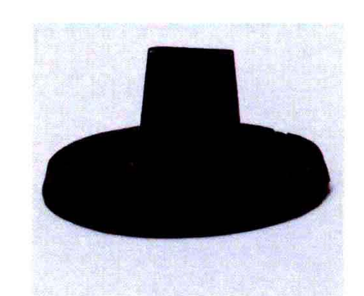
北元，永昌等处行枢密院断事官印，铜，1984年内蒙古自治区黑城遗址出土（图16）

出现外圆内方的新形式。钮式均为杙钮，印文和背款文字都十分工整。在烽火连天的情势下，起义政权制作的官印仍能严谨规矩，表明曾经形成完备的器物铸作机构。起义政权官印不再使用八思巴字。随着元的覆亡，明代重又恢复汉文体制。中国印史上行用范围最为广泛的少数民族文字官印历史亦告结束。





元末陈友谅“征戍之印”，80X80mm（图18）



元末徐寿辉“管军百户之印”，铜，上海博物馆藏（图17）



民族私印的发育与消退

伴随契丹、西夏、女真、蒙古族政权建立而生成的新的印信形态，介入了原先单一汉字系统玺印的发展过程。诸民族文字植入汉族玺印形制，与汉字玺印并存于共同或不同的时空范围，使这一时期玺印具有更丰富的多民族文化特色。私印的应用状况，是反映当时诸少数民族印信体系发育程度的主要指标。

辽代私印

存在汉字和契丹字两种类型，形制比较成熟。内蒙古赤峰市巴林左旗辽太祖陵园附近出土的“𡈼”、“叚”两方私印，以及传世“伕”、“夹”、“巳春”等印，（图19、20、21）文字均见于契丹大字、小字文献。刘凤翥考释“巳春”为二字组成的单词，义为“寿”；“伕”音“in”，可视为“尹”或“印”的音译。[2]罗福颐《古玺印概论》将“夹”印订为辽私印。“伕”、“夹”为契丹小字，钮式均作人物形，说明是辽私印特有形式之一。



辽，契丹字"巳春"（图21）

辽代汉字私印，代表性的有辽宁丹东振安区文管所藏1983年九连城出土的“京兆智远图书”（图22），出土地点为辽朝旧地，风格与朝阳市博物馆藏1987年出土的辽“兴中府绫绵院”相同。

辽私印的印形、铸造工艺与钮式自具特色。

西夏私印

西夏文使用时间较长，是当时其统治区域内广泛使用的文字系统。“千”为西夏字正体的私印。（图23）篆化的形式则颇类于西夏官印，外加边栏，文字结构都比较简单，当属西夏字中的单纯字。

西夏私印均为鼻钮，钮身细

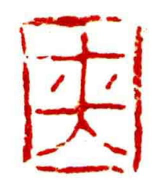


辽，契丹字"𡈼"（图19）



辽，"京兆智远图书"（图22）





辽，契丹字"夹"，铜，上海博物馆藏（图20）


西夏，"千"（图23）


金，女真字"圭"，黑龙江绥滨金代墓群4号墓出土（图24）


金，女真字"圭"，玉，上海博物馆藏（图25）

小，印台轻薄。印文为范铸，工艺比较粗简。

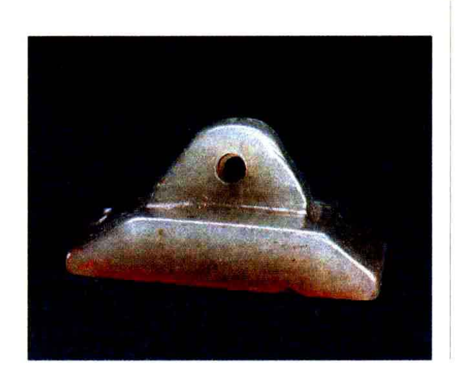
金代私印

女真字私印发现较少。黑龙江绥滨金代墓群4号墓曾出土石质"郎"印和另一圆形铜印"圭"(图24)，后者为女真字印，金启综《女真文辞典·十部》释"圭"云："当系如汉字'封'、'印'、'记'等普通押字。"上海博物馆藏"圭"玉印(图25)，为"石"之音译。

汉字私印在金的统治区域仍然流行。1953年山西大同金代玉虚观道士阎德源墓出土"德源"等五方木印，钮式相同（图26、27）。据墓志记载阎氏为汴梁人，师事宣和侍晨张公职道士，法号德源，字深甫。卒于大定己酉，即金世宗十六年（1189年），存年96岁。所出其它诸印皆为阎氏别号。印文为小篆和古文两种书体，书写不拘法度，布局疏落宽和，是宋金时期民间私印崇尚复古的新样式。这一组私印的发现，透露了金代社会形成个性化的私印风格。

元代私印

由于蒙古统治阶层竭力推行元




"德源"（图26）




"龙山道人"（图27）

金，阎德源组印，木，1953年山西大同金代玉虚观道士阎德源墓出土（图26、27）

国书，八思巴字私印不仅应用广泛，而且形式发展也较充分。

元私印品类丰富。在八思巴字私印中有单一八思巴字和与汉字相间两种。（图28、29、30）八思巴

字大多为篆化的印文，即对八思巴字正体的笔形作出方折化的曲叠，如“ꡝ”，篆化作“ꡝ”。另有一部分系八思巴字正体而未作变形。它们一般为单字印，有的与花押相结合。

与汉字相间的私印，是为适应社会的普遍认同而出现的。元统一后，在推行八思巴字过程中面对的是以使用汉字为主体的社会，必须采取相适应的形式使之逐步融入。汉字与八思巴字对译以及相掺用，即是当时文字政策的产物。如图31，汉字上附八思巴字的译写。另一种形式是汉字与八思巴字在印文中互不替代，如“吴海记”（图32）其中在两个八思巴字中的“吴”为汉字。这种现象十分特殊。

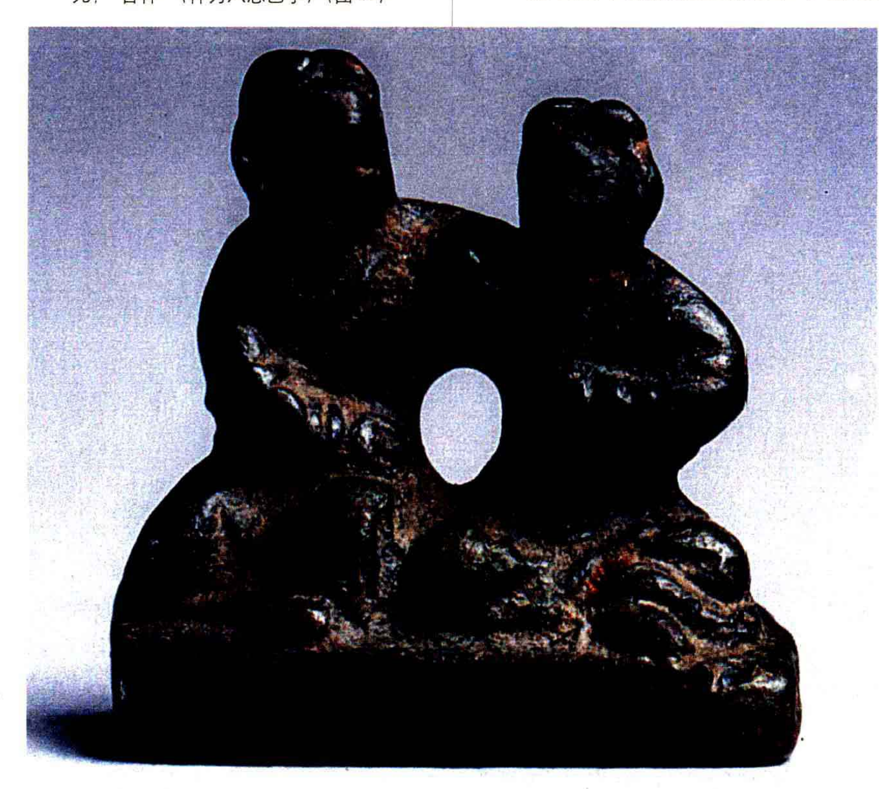
蒙古汗国在忽必烈建年号前采



元，"董寿"（八思巴字），银，1980年临沣县新合乡龙岗村出土，采自《湖南古代玺印》（图28）



元，"吉祥"（祥为八思巴字）（图29）





元，八思巴字，"福"，上海博物馆藏（图30）



元，"金"（图31）



元，"吴海记"（图32）

用十二生肖纪年。上海博物馆藏元代十二生肖印，印面划分界格，每格中刻铸一种动物，形象简练生动，也是十分罕见的印式。（图33）

元代社会私印的应用广泛，表现为向各个阶层渗透和功能进一步分化。（图34）作为一般凭信使用的印信仍以汉字为主流，说明了八思巴字的推广尚未达到取代汉字的规模。元代并流行仅铸姓氏的印记，有的姓氏印并出现同范所铸的多件，说明存在商品化的预制品。这些私印大多为长方形，字体书风朴实含蓄，印形大小不拘一格。

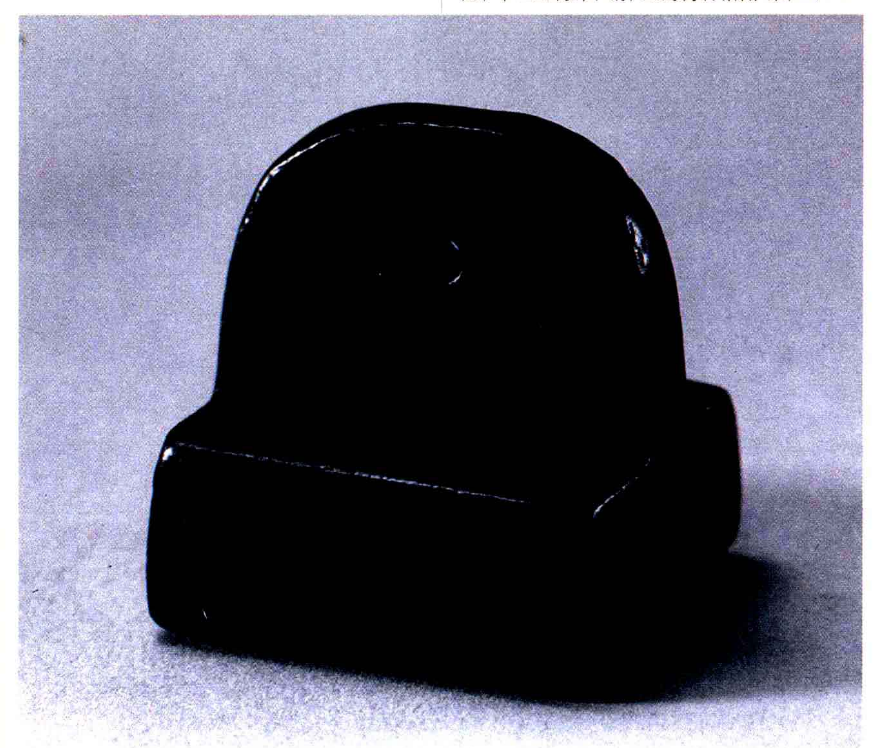
辽、西夏、金、元时期私印形制普遍简朴轻便，制作粗陋，反映了这一阶段社会经济发展不平衡与民间用印需求逐步扩大之间的矛盾。辽、金、元私印中也出现了一些具有民族特色的印钮造型。元代的多种印面形式具有浓厚的民俗气息。一些地区民族文字与汉字的使用呈现交错并行的状态。原先尚未形成印信体系的民族地区，在这一时期引入了玺印制度，诸民族文字退出社会应用后，印信体系却持久地融入了当地社会生活，这是此期民族文化交流的结果。



元，十二生肖印，铜，上海博物馆藏（图33）



上海志丹园元代水匣遗址出土木桩上所钤的八思巴字印记（图34）



第三节　民间印风与文人印章的个性选择

在长期稳定的社会环境下，印章在民间契约中的优势是显而易见的，其确定性、郑重性且使用方便的性能被人们重新认识；一部分上层文人中始终保留着的用印风尚在宋元时代更趋盛行。实用性和艺术化两种制作旨趣虽然相互影响，但在不同阶层、不同用途的私印中具有各自的主流取向。士大夫文人对于制作过程的介入，使宋元私印风格呈现审美个性和时代共性的统一。

花押印记的起源与流行

花押印记以固定的个性化符号作为凭信标志，是流行于宋金元时期的玺印新类型。

花押也称花书。宋代叶梦得《石林燕语》云：“唐人初未有押字，但草书其名以为私记，故号‘花书’。”花押印的形成有一个从手书画押到制为印章的过程。

唐代的文书墨迹已经见有画押作为信用标记。李隆基《鹡鸰颂》上所画标记是典型的代表个人信用的非文字符号（参见第151页图3）。有的花押由署名转变而来，但多已无法辨识其本字。以署名替代个人钤印，在唐代文书遗迹上多见。《唐开元二十年石染典过所》上有“户曹参军重”、“四月六日伊州刺史张宾押过”等官吏勘验签署，二行签署人名的“重”、“宾”两字，墨色、字形均不同于其余文字，是由本人签名的特征。

画押替代署名相对便捷，署名加画押则更为郑重。在制作印章缺乏便利条件的情况下，这是一个历史的过渡。宋太平兴国三年（978年）至淳化四年（993年）归义军节度使曹延禄签署的文书上，画有规正的花押多处，描摹形态完全一致，具有使人不易摹仿的用意。五代、北宋仍保留手书画押的方式，如徐铉尺牍末有“”，李建中书札文末有“”，与传世花押印记的风格相同。江苏淮安宋代墓葬出土漆器上的纪年署名下各画有花押。赵构的画押除见于《赐岳飞手敕》外，还有同式押印传世。（图1、2）可见花押印记是由画押转化而来的。由于官印体制的稳固性，以及长期使用玺印的传统，署名、画押终于没有成为取代玺印的历史契机，反而创变出新的玺印形式，这是中国印章发展的特殊现象。



归义军节度使曹延禄签署的画押之一，采自《法藏敦煌西域文献》（图1）

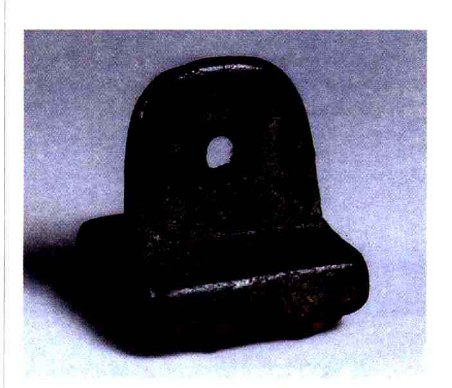
《元史·顺帝纪》记载至正七年（1347年）十月诏："左右丞相、平章、枢密知院、御史大夫，得赐玉押字印。"这说明"押"印是元代官方认可的印制。陶宗仪《南村辍耕录》说元代"宰辅及近侍官至一品者，得旨则用玉图书押字，非特赐不能用"，告诉我们在押印的质料上体现着社会阶层的差别。

北宋消除分裂割据局面以后，农业、手工业、水陆交通的高度发展和铸行统一的纸钞，都为城乡商业的繁荣提供了有利条件。玺印在民间经济活动中的作用再度受到认同。对于部分社会群体来说，携带印记显然比较便利。《南村辍耕录》又云"蒙古色目之为官者，多不能执笔画押，例以象牙或木刻而印之"，并非是说押印始于元代，但指出了花押印记在元代流行的一个原因。

南宋，赵构玉押，上海博物馆藏（图2）







南宋，铜押，上海博物馆藏（图3）



北宋，"张"押（图4）

宋、金、元时代铜质花押印记成为民间的主要凭信形式。"张"押及另一图形押（图3、4），印台甚高，印文空腔很深，印钮作方形橛钮，与北宋"张氏安道"、南宋初钱世瑞木印钮式相类，是宋代的典型形制。

金代将花押铸刻在器物上，显然是表明作坊、匠工的标记（图5）。

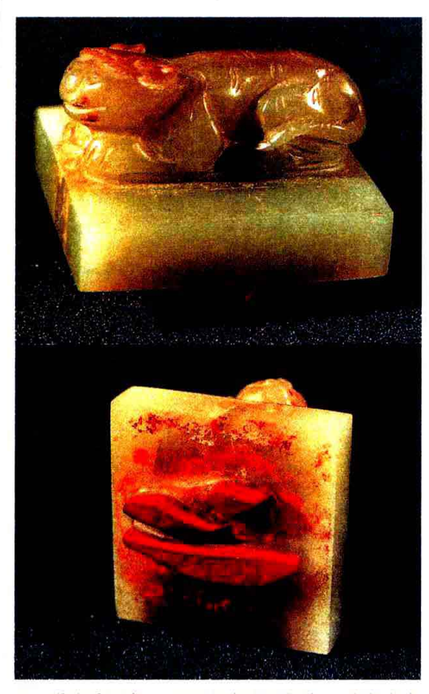




金，镜子局造双鱼镜上所铸花押（局部），采自《历代铜镜纹饰》（图5）

黑城遗址出土的元代文书表明，花押的使用范围涉及官私活动的诸多方面。其中既有画押，也有钤用押印的遗迹，如《黑城出土文书·诸王妃子分例类》F26：W101上画有花押四处，是清晰的手书墨迹，文书纪年为至大四年(1311年)七月。《票据类》中有钤印多件，如元统三年（1335年）广积仓收到大不花下徐五纳小麦、大麦的收据，仓吏二人各抑花押印。（图6）这些花押都是墨色印迹，与官印一般为红色不同，或者出于简易，似乎也透露手书画押与花押印记的原始联系。黑城文书中民间契约也有钤用押印的，如《宣光元年也先帖木儿契约》（Y1：W201）中有收付人、知见人名各抑花押印一，共三印。这些花押印不管用于公务还是私人社会关系，在形式上都属于个人的凭记。但在人治为特征的封建社会，官吏是代表国家政权行使职能的，因而他们的私印在公务行为中使用，也就具备了不同于一般私印的效力。

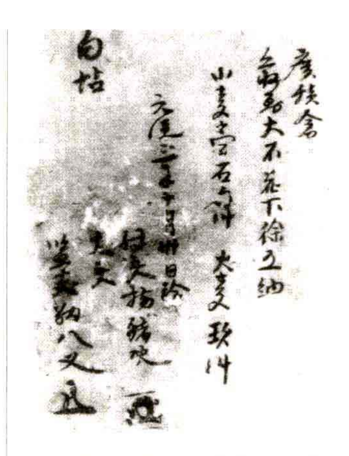
元初两浙大都督范文虎夫妇墓出土的玉押，为宋元之际的断代标准品之一。（图7）



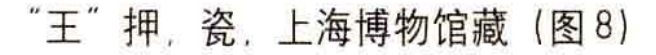
元，范文虎玉押，1956年安庆市棋盘山范文虎夫妇合葬墓出土，安徽省博物馆藏（图7）







元，广积仓收据上所钤花押印记，采自《黑城出土文书》（图6）



“王”押，瓷，上海博物馆藏（图8）



八思巴字鸟形印（图9）



“孙”（图10）



人形花押（图11）



鱼形“王”押（图12）



狮钮花押，铜，上海博物馆藏（图13）

花押印记形式多样，除单纯花押外，又有姓氏花押；在文字类别上则有汉字、西夏字、八思巴字。印面以方形、长方形多见，也有多种肖形的形式，表现出装饰的情趣，说明花押是此期社会各族民众共同行用的印章形式。（图8、9、10、11、12、13）某些花押可能作为商铺的标记之用。如“济南刘家功夫针铺”铜牌上铸有“认明白兔儿为记”字样，传世花押中兔形亦多见。（图14、15）



南宋，济南刘家针铺铜牌拓片，中国国家博物馆藏（图14）



元，月兔捣药花押（图15）

宋元时期的宗教用印

印章的功能扩展到宗教活动中，作为法器而被赋予超出现实世界的种种意义，在汉代已经出现。缘于中土的道教，以法术种类繁多为其要旨之一。西汉末年开始流行的“天帝之印”和“黄神越章”，晋葛洪《抱朴子》记载这类印章是具有驱鬼禳灾法力的佩印。陕西户县朱家堡东汉晚期墓出土的解除瓶上有一段朱书文字：“天帝使者谨为曹伯鲁之家移殃去咎……封黄神越章之印。如律令。”说明封印代表天帝的法力，可为生者“移殃去咎”。随着不同时期宗教的盛衰兴替出现了不同的印章类型。

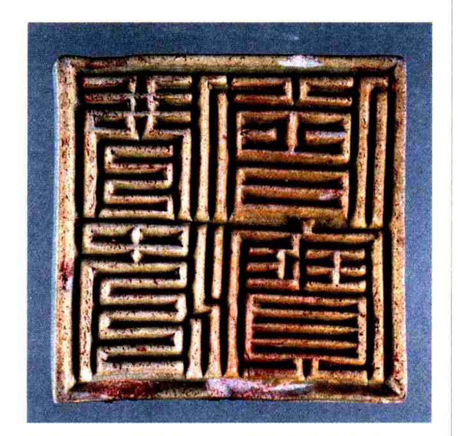
唐至五代的佛教处于兴盛时期，在皇家扶持下的寺院地位很高，此时寺院开始有了它的专印——寺名印和藏经印，后者与唐代重视传抄翻译经文有关。晚唐至五代的“开山寺记”以及辽的“开龙寺记”（图16），都是这一背景的产物。寺名印是一种社会群体及其组织的公印。敦煌藏经上所见的唐宋



辽，“开龙寺记”（图16）



北宋，"佛法僧宝"（图17）



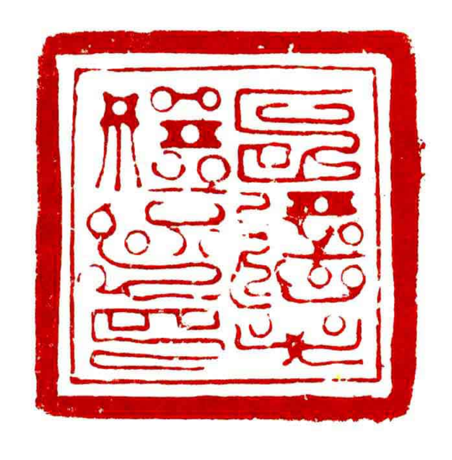
南宋，"佛法僧宝"，瓷，珍秦斋藏（图18）

藏经印记，反映其时传抄经籍数量之大以及对此的重视程度。

宋元时代主要流行"佛法僧宝"（图17、18），佛即佛陀，法指佛法，僧谓承传教义之人，即僧团。"佛法僧宝"印为寺院法事活动专用印记，亦为佛门庄严之象征。

中国的佛教用印来自道教仪规影响，北宋以下历朝均见使用。珍秦斋所藏北宋"佛法僧宝"铸造上具有时代特色，印文空腔极深。南宋及元代的"佛法僧宝"则篆法多用九叠文，笔形方折，边栏增宽。

道教重视用印，道教典籍《道藏》所记各类法印和道符名目繁多。南宋"上□天枢□印"是上清道派的宫观印（图19），上清流派在元代归并正一派。形制及文字风格上属于元代的道教印为数不少，内容多为"道经师宝"、"北极驱邪院记"一类。钤于符上的法印，常见揉合代表天、地、水三官的串连圆圈，是道家印的标志之一。宋元时代道家多崇尚"雷法"，以为可呼风唤雨，驱邪治病，故以"雷霆都



南宋，"上□天枢□印"，铜，上海博物馆藏（图19）





宋，道教符篆印（图20）

司”钤印在施行雷法的符上。这类道家印明清时期尤多。

道教另有一类符箓印章，笔画曲折繁复（图20），与《道藏·洞真部·方法类》上所载的道符相合，也是施行法术时的用印。元代道教符箓派影响极大，道符印多见于此期，以往将其视为元押，是一种误解。

此外，辽代符牌上发现过道符与契丹字咒语并铸的实物（图21），并在同时发现的石印上刻有道符。金代铜镜上也有铭铸道符。这些都说明道教印章在10世纪中叶以后，流行的范围十分广泛。

景教在中国流传过程中使用的印记，也一直被误认为元押。日本学者佐伯好郎在20世纪40年代所著《景教的研究》一书中已指出其为景教之物。至于它们的性质，有的研究者认为属于印牌，也有人认为是景教的护符饰牌。（图22）印记的纹样，绝大多数以十字形为主干加以变化，也有构画为鹰形（基督教义中应释为鸽），其纹样渊源于古希腊和西亚的纹样系统，同时受到中土佛教文化的渗透，如与莲花、莲花座、云气纹并存等，有的莲花图形又同时出现在汉字、八思巴字印中。印记中除少量见有“十万大王”、“王”及蒙古文外，绝大多数仅为纹样。其钮式常见高突于印台的尖状鼻钮，也有作人形和兽钮，与元代的部分私印钮式一致，形制上并不适宜作为饰牌。这些都说明它们应具有抑印功能。





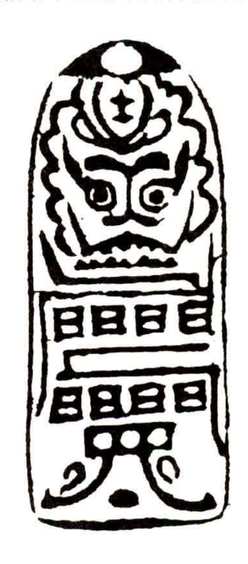
景教印及钮式，铜，60X66mm，文雅堂藏（图22）

元代社会盛行私人印记、花押作为信物，此期流行的景教印记是将信仰标志融入印章之中的一种形式，佩携在身而具祈祷护佑目的，这与汉晋时代道家佩带“黄神越章”的用意相同。

这类遗物在中国发现较多，主要出土地区包括内蒙古和新疆，南

辽，契丹大字道符铜牌（正、反面），内蒙古巴林右旗出土（图21）



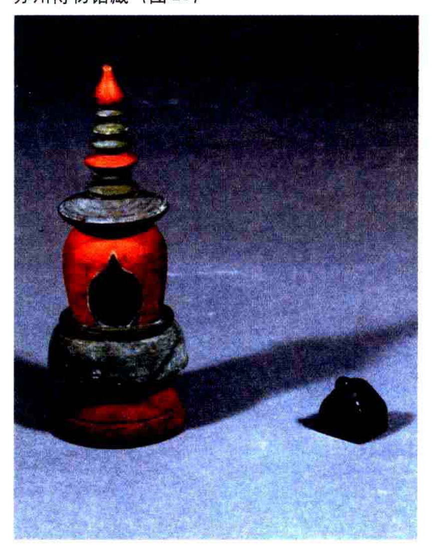


方地区也有发现。斯坦因《西域考古图记》发表的在尼雅遗址采集的多种印章中，我们发现其中也有景教印记，应是后来景教群体在此留下的遗物。

景教传入中国虽早，但在元代因优待色目人并雇佣西亚军队，蒙古贵族与平民信奉景教渐多的背景之下，才获得较大发展。因此这类印记的铸造工艺、钮式都存元代风格，也说明它们是景教传入中国以后制作的。



北宋，"与贞私印"，琥珀，苏州瑞光塔窖穴出土，苏州博物馆藏（图23）





北宋，"张氏安道"，河南商丘城内发现。《宋史·张方平传》载张氏生于1007年，卒于1091年。（图24）



北宋，"适"，河南郏县苏适墓出土。据墓志，苏氏葬于1122年。（图25）



循古与变法——宋元私印的审美介入

宋代的私印在近几十年来考古发掘中有突破性的发现。先后出土的有北宋"与贞私印"、"朱昱印章"、"张氏安道"、"引意"、"适"、"刘景印章"，南宋的"趯"、"张同之印"、"卢迺"以及钱世瑞墓出土的组印（图23、24、25、26、27）。此外，书画上所钤印迹也是反映两宋印风的资料。这些印章所代表的主要是中上层社会的审美趣味。

官印风格形成了一种时尚。从"趯"到"柯山野叟"（图28）、"米元章之印"，与平正匀满的官印风格一脉相承，无不体现一种趋时的审美倾向。这一风气不绝如缕，在元代仍然流行。

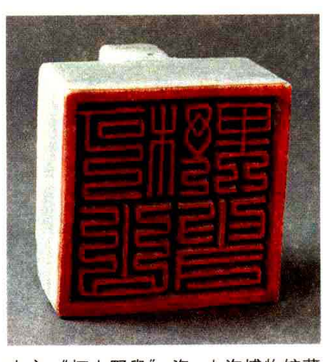
宋代金石学兴起，三代秦汉的文字、古物引发人们对古代的追怀，由此出现以古为雅的复古思潮。除了对礼器名物的研究和复制，另一表现就是对古文的搜集和欣赏。（图29）整理传世古文和钟鼎彝器



南宋，"趯"，1960年湖南杨家山王趯墓出土。据墓志，王氏卒于1170年。（图26）



南宋，"卢迺"，玉，1972年浙江新昌卢迺墓出土。据墓志，卢氏卒于1174年。（图27）


南宋，"柯山野叟"，瓷，上海博物馆藏（图28）

文字的著作如郭忠恕的《汗简》、夏竦的《古文四声韵》、杜从古的《集篆古文韵海》等都在宋代出现。而王俅的《啸堂集古录》还首次将先秦汉代古印收入其中。上海博物馆藏"王正彦印"形制同于北宋官印，《东坡全集·答虔人王正彦先生》及《拔白诗并序》均咏及其人，述王氏与苏轼、苏辙之间的交游，则印形时代特点与印主存年之间两相冥合，证其为北宋之物无疑。此印参用古文，另如"敦实"、"清白传家"、"贾似道图书子子孙孙永宝之"等亦是如此，与回归秦汉的印式类型都是在这一学术背景下出现的。（图30、31）。


唐《碧落碑》（局部）（图29）

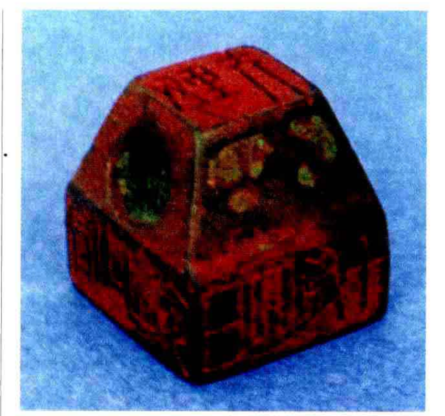
"与贞私印"、"张同之印"、"卢逊"一类则是追仿汉印风格的表现，但在当时并非主流，因而受到后来赵孟頫的讥评："近世士大夫图书印章，一是以新奇相矜"（《松雪斋文集·印史序》）。然而复古印风毕竟代表着一种新的方向，实际上反映了对唐宋而下相沿成习的官印作派的厌倦。到了明代，以回归秦汉为旗帜的艺术思潮终于上升为篆刻审美的主旋律。张同之，字野夫，同出墓志载其官司农丞，卒于庆元二年（1196年）。"张同之印"


北宋，"王正彦印"，铜，上海博物馆藏（图30）





北宋，"言念君子"，戴蒙用印，钤于范仲淹《道服赞》熙宁壬子（1072年）题跋（图31）



南宋，"张同之印·野夫"，铜，南京江浦县张同之墓出土。据墓志，张氏卒于1196年，南京市博物馆藏。（图32）

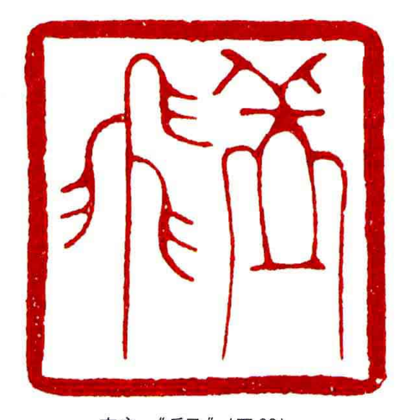




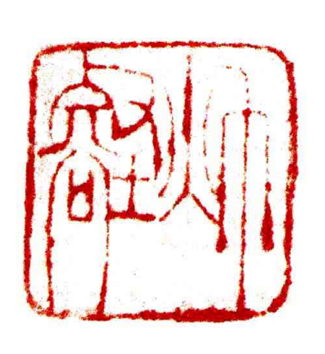
在印侧用篆书刻有"十有二月，十有四日，与予同生，命之曰同"，是罕见的早期刻款，可视作后世篆刻边款艺术的先声。（图32）

由隋唐官印风格延伸出来的另一翼是逐渐转向清雅圆健的小篆朱文印式，被明清篆刻家视为"宋人样"或"圆朱文"的印式。如唐至五代"历代所宝"、北宋"张氏安道"、南宋"岳飞"、贾似道"秋壑"和元赵孟頫"赵氏子昂"、"松雪斋"、"水精宫道人"等（图33、34、35）。不难看出，"圆朱文"的风格导源于唐代官印，经两宋时期文人印的化育而形成线条细润、篆法圆转流美的特色。

文人阶层热衷于印章，重视印文的情趣，关注印章的艺术形式，产生风格个性化的追求，导致了对于印章制作的介入。除了米芾为人篆写、设计印文的记载以外，元代吾衍也是自篆印文的一家。当时人夏溥在《学古编序》中谈到他看吾衍篆写印文的状况："……然余侯先生好情思，多求诸人写私印，见先生即捉新笔，书甚快，写即自喜，余'夏溥'小印，先生写，证可也。"这说明当时已出现擅长篆书的文人自己设计、写定印稿再交由他人刻制的现象。赵孟頫也是元时篆书名手（图36），他的自用印风格纯熟，在同时代无出其右，应是书者与刻（铸）手相结合的作品。这一现象，其实与唐宋"篆印官"的工作流程一致。吾衍的弟子吴睿，所作篆书亦有出蓝之妙。书家篆文保证和提升了印章文字书法、构图的艺术性，也突出了印章的风格个性。在文人尚难以独立完成铸作铜印的时代，相比较于完全由坊间"匠者"（当然也有书、刻、铸的分工）治印



南宋，"岳飞"（图33）



南宋，"秋壑"，贾似道用印，钤于王献之《地黄汤帖》（图34）

来说，显然是一个具有重要意义的改变。

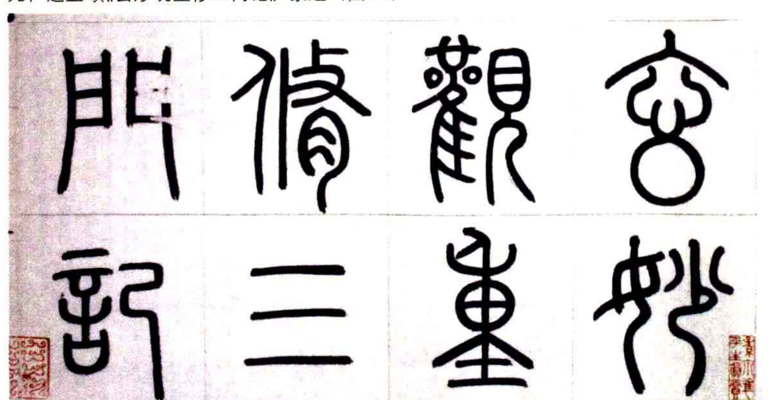
两宋时期上层文人的印章，与崇尚轻便、简朴的一般民众用印具有不同的制作理念。在传世书画名迹上很难寻觅到楷书印记的踪影。宋元时代楷书私印反映了民间要求变革繁缛印风的主张。晚唐五代的朱记出现的隶化、楷化的趋向。在宋元民间私印中发展为普遍的风气。“沙随程迥”瓷印是南宋时期的典型风格（图37），出自宋景德镇窑青白瓷烧制，印主程迥并见于《宋史·儒林列传》，原籍沙随（今河南宁陵县北），于南宋隆兴元年（1163年）登进士，历官泰兴、德兴、进贤、上饶等地。此印的文字、钮式、制作都堪称精美，是南宋瓷印的断代标准品。

宋代楷书印记并与花押相组合，创为新式。

元代私印中楷书印文进一步上升。楷书印文笔法含蓄，兼具隶意，结体或疏阔平易，或紧敛严整，淳朴自然和稍见欹侧的天趣是其鲜明的艺术特色。在篆书官私印为主的宋元时代，这一风格的私印别开新面，为印章艺术形式序列增添了一种淳朴的格调。

元，“水精宫道人”，钤于《赵孟頫洛神赋卷》（图35）

元，赵孟頫《玄妙观重修三门记》篆题（图36）



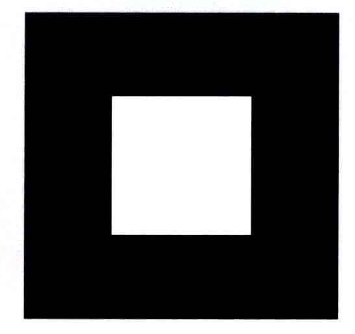
南宋，“沙随程迥”，瓷，珍秦斋藏（图37）

宋元私印的风格取向是多源的，无论是受到当时官印风格的浸润，还是承接唐代印法遗韵，抑或远追秦汉，都表明士大夫文人对于印章审美产生了自觉的个性化追求，而不仅仅关注印文的内容及其实际功用。这是整个社会用印风气转盛态势下的必然现象。民间使用的凭信，则终究要寻求简便而易于普遍接受的样式，这是与自觉的艺术创作不同之处。

中国玺印的艺术风格在主观选择中孕育变革。中国印章史已经走到了文人艺术家独立创作时代的前夜。

注释：
[1]中国社会科学院民族研究所研究员聂鸿音先生致笔者信。
[2]中国社会科学院民族研究所研究员刘凤翥先生致笔者信。

第六章



古玺印时代的终结——明清

明清是中国封建社会走向衰老的时期，古玺印的历史也进入尾声。明清官印的基本特征是承接宋元体系，在等级标志上更趋繁复，出现了一些新的创设。文人篆刻在这一时期逐渐上升为印章发展的主体形态。在金石考据学繁兴的背景之下，历代玺印成为收藏和研究的对象，传统印学体系在此际形成。

第一节　走向繁复——明清官印的等级制度

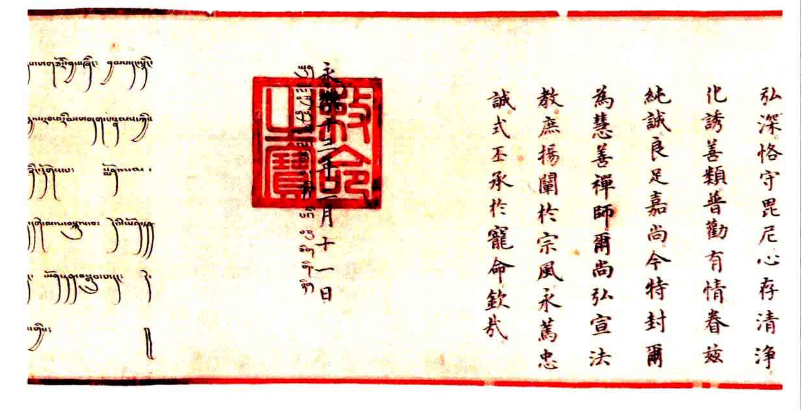
明代官印文字恢复汉文，等级制度的设计更趋精密，形制标志则是等级的外在表现，这与中国封建社会帝王集权专制走向极端相互表里。

等级秩序的回归

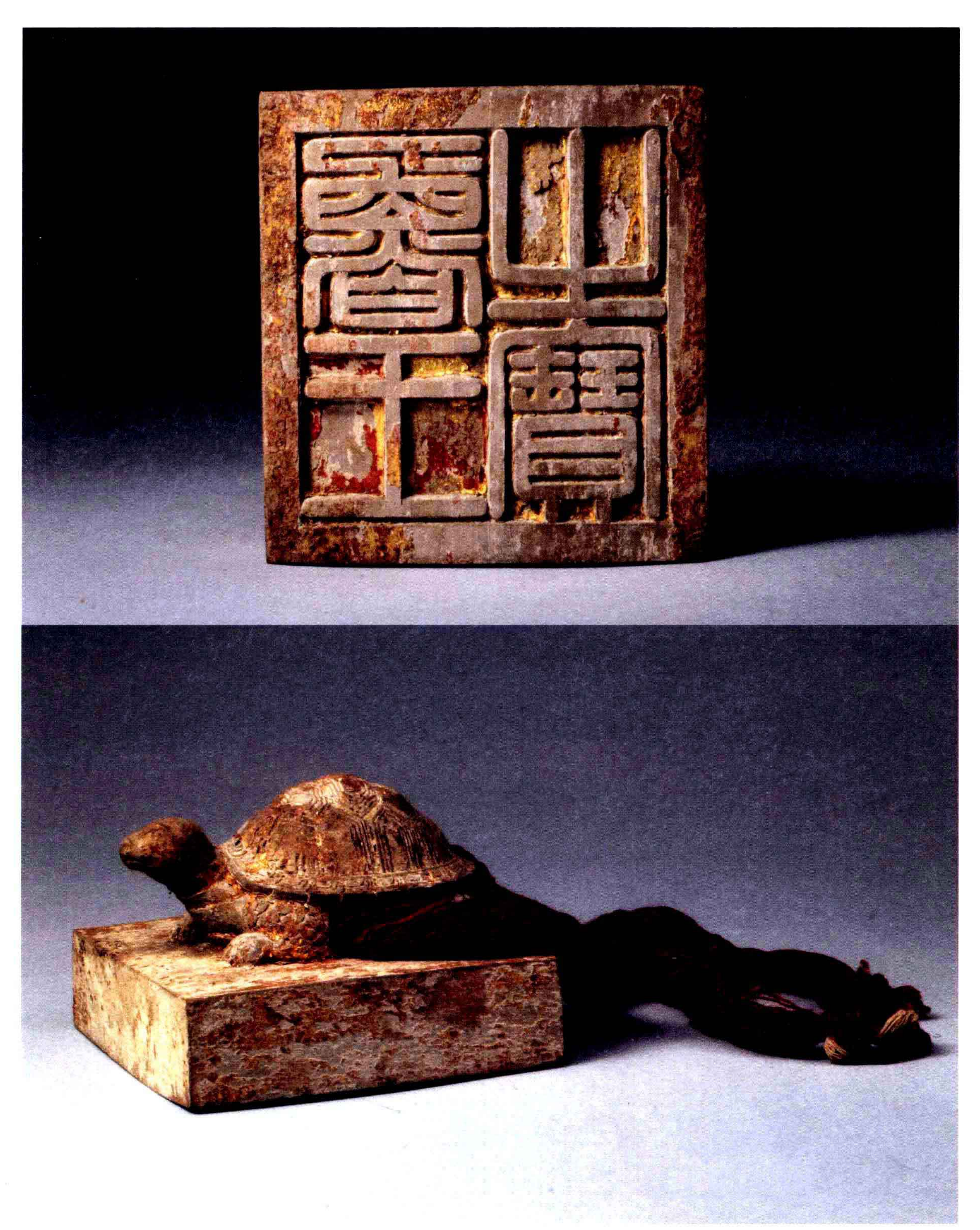
元代八思巴字官印体制在明代废止，大规模地颁铸本朝新印成为立国要务。据《明史·舆服志》记载，自洪武元年（1368年）起陆续制作御宝，至嘉靖时已达24方，这些御宝都为玉、金质地，印文大多同于前代，如“皇帝奉天之宝”、“皇帝之宝”、“皇帝行宝”、“皇帝信宝”、“制诰之宝”、“敕命之宝”、“广运之宝”、“敬天勤民之宝”、“御前之宝”等。其中用于皇族事务的“皇帝尊亲之宝”、“皇帝亲亲之宝”以及专钤于钦定文史图书的“表章经史之宝”、“钦文之玺”是明代的新创。

明代“二十四宝”实物均已亡佚，仅在存世书画及古籍上有若干印迹遗存，如永乐十三年（1415年）诰书上所钤“敕命之宝”（图1），宣宗题《武侯高卧图》、《万年松图》及永乐刻本《诗传大全》上钤“广运之宝”、“皇帝尊亲之宝”、“钦文之玺”等。除正式御宝以外，明代还制作了若干专用印章，如钤于《万年松图》上的“武英殿宝”。从这些印迹中可以看出印文均使用小篆，体态工稳，布局端庄，体现着皇权的威严。

明代帝、后玺宝除了玉、金质地以外，另有以木质制作的太后用宝，如“章圣皇太后之宝”。北京定

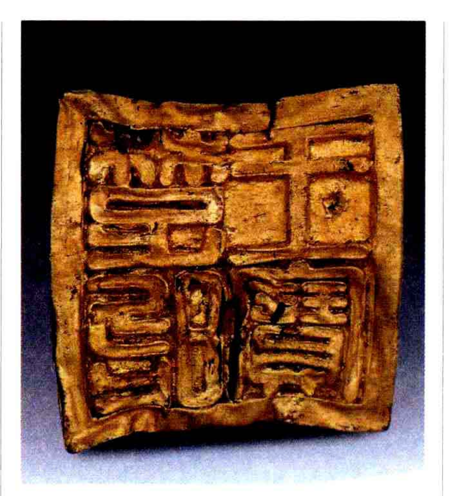

弘深恪守毘尼心存清淨
化誘善類普勸有情春兹
純誠良足嘉尚今特封爾
為慧善禪師爾尚弘宣法
教庶揚闡於宗風永篤忠
誠式丕承於寵命欽哉
永樂十三年……月十一日

明，永乐十三年《敕封慧善禅师诰书》上所钤的“敕命之宝”，采自《宝藏》（图1）



明，"鲁王之宝"，木贴金，山东邹县鲁荒王墓出土，山东省博物馆藏（图2）

明，"楚昭王宝"，木贴金，1991年湖北武昌县明代楚昭王朱桢墓出土（图3）



陵出土的万历皇帝、孝靖皇太后、孝端皇后三件谥宝，也是木质，体现了明代的谥宝定制。

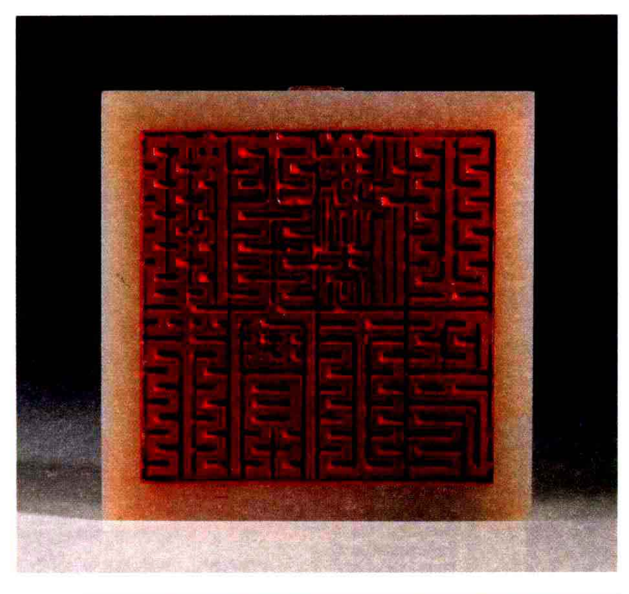
诸王印属于皇帝宗亲玺印体系。《明史·舆服志》载明代妃、太子、公主、亲王等均有封印，亦各分等次。太子为金宝、龟钮。其形制可据山东邹县鲁荒王朱檀墓出土"鲁王之宝"（图2）、四川成都凤凰山朱悦墓出土的"蜀悼庄世子宝"等得知大略。"鲁王之宝"表面贴金已残脱，边长10.5厘米，通高7.5厘米；"蜀悼庄世子宝"，边长10.8厘米，通高7.0厘米；均为木印、龟钮。近年湖北朱元璋第六子楚昭王朱桢墓又出土"楚昭王宝"木质贴金谥宝，均是按原印制作的殉葬明器。基本反映了藩王生前金宝的面貌。（图3）

御宝皆为龙钮，基本造型有蹲踞型与低伏型二种，前者以北京故宫博物院藏明崇祯皇帝花押为代表，（图4）后者以定陵所出万历皇帝谥宝为代表。谥宝13厘米见方，低伏型龙钮形体布满印台，完全是随方形印台设计。蹲踞型龙钮显然从五代时王建谥宝风格演变而来，仅占印台中部，唯明代龙钮头部、足部比例增大，形态丰满，头部呈上仰之态，而早期龙钮中部呈拱形的特征在此期已不甚明显。西藏拉萨罗布林卡所藏明"如来大宝法王





明，崇祯帝花押，玉，北京故宫博物院藏（图4）



明，"如来大宝法王之印"，玉，西藏罗布林卡藏（图5）



明，"御前之宝"，六面玺印面之一，52X52mm（图6a）



明，"皇帝之宝"（图6b）

之印"为交龙钮，（图5）亦可作为了解明代皇帝御宝形制风格的参照。

明代管理和使用皇帝御宝，置有专司用印的尚宝司，设官三人；专司保管的司宝，设官二人；监管用印之官，称尚宝监。（《明史·职官志》）三者关系明确，互相制约，管理制度较前代更为严密。

现存北京故宫博物院的一批明代皇帝石质御宝，包括"皇帝之宝"、"皇帝尊亲之宝"、"御前之宝"、"大明皇帝之宝"、"大明天子之宝"、"广运之宝"、"钦文之玺"、"大明成化之宝"、"成化皇帝之宝"、"成化之宝"等，亦成系统，（图6、7）它们与"二十四宝"是何种关系，迄无定论。看来，明代帝后御宝及宗室用印质料形成定制，曾经存在一个过渡阶段。根据这批石印的来源，以及明初鲁荒王用印已采用石质制作（图8），可以推断石质御宝应是当时的暂用品。

明代对文武百官印信的形制和印文书体作出了较前代更为具体的



明，"天潢演派"，寿山石，98X98mm，北京故宫博物院藏（图7）





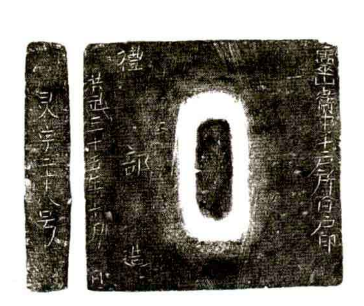
明."奎璧之府",莱阳石,山东邹县鲁荒
王墓出土,山东省博物馆藏(图8)



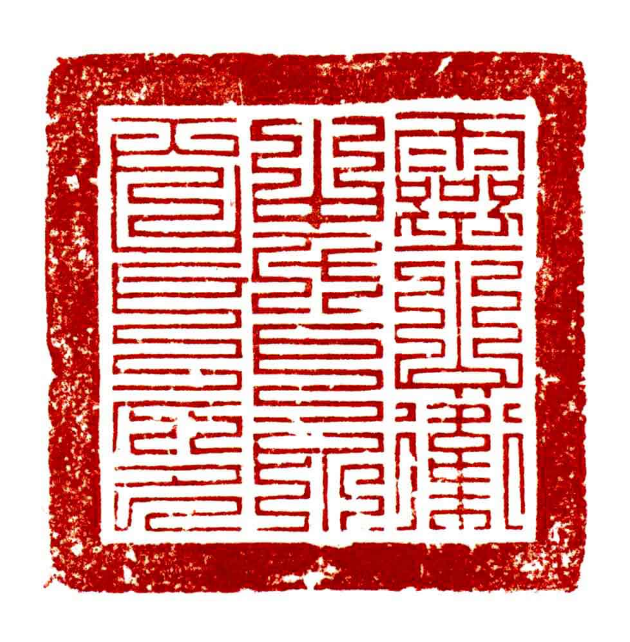
明，"荡寇将军章"，100X100mm，1964年江苏南京玉带河出土（图9）

规定。据《明史·舆服志》记载，其主要原则是按不同品级采用不同的质地、尺寸、钮式和印文书体。如：从二品官以上为银印；正三品以下为铜印；"未入流者"为长方形的铜条记。印文以玉箸篆、柳叶篆、九叠篆、八叠篆区别之。印体的尺寸规定十分繁琐，不仅一品到九品各不相同，每一品中正、从之间又有等级差别。文武官印钮式分为虎钮、直钮二种。虎钮银印为将军征伐所用，形态呈现写实风格。（图9、10）而册封西藏国师之印，如"灌顶净慈通慧国师印"和"灌顶国师阐化之印"分别为银质如意钮、象牙质狮钮。（图11）明朝驻在西藏的卫所系中央设置的军事编制，故其官印形制与内地无异。

明代上至六部、下至县府机构所用官印，制作均出自洪武（1368～1398年）初年组建的礼部铸印局。由于制作高度集中，文字风格更具统一规范。印背凿刻释文款、年号款和铸印机构，并在印体左侧刻有编号；印面一律沿用金、元官印的宽边形式；除御宝、宫廷







明，"灵山卫中千户所百户印"，铜，上海博物馆藏（图10）

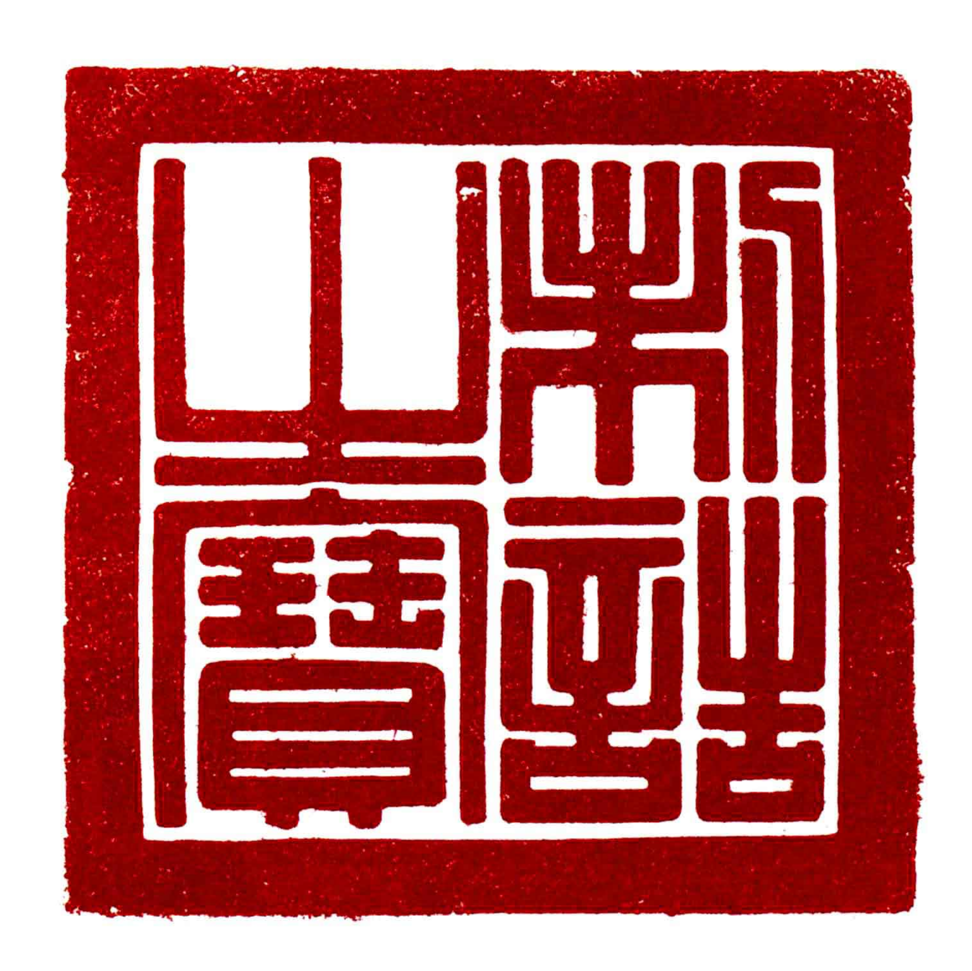


明，"灌顶国师阐化之印"，象牙，西藏罗布林卡藏（图11）

用印、诸王宝等采用小篆（玉箸篆）外，百官印章主要采用"九叠篆"书体，体势较元代官印更为方折平直，线条粗细均匀。《明会典》记载明嘉靖以后印文依据《洪武正韵》为标准，而事实上洪武年间的官印风格已十分稳定。

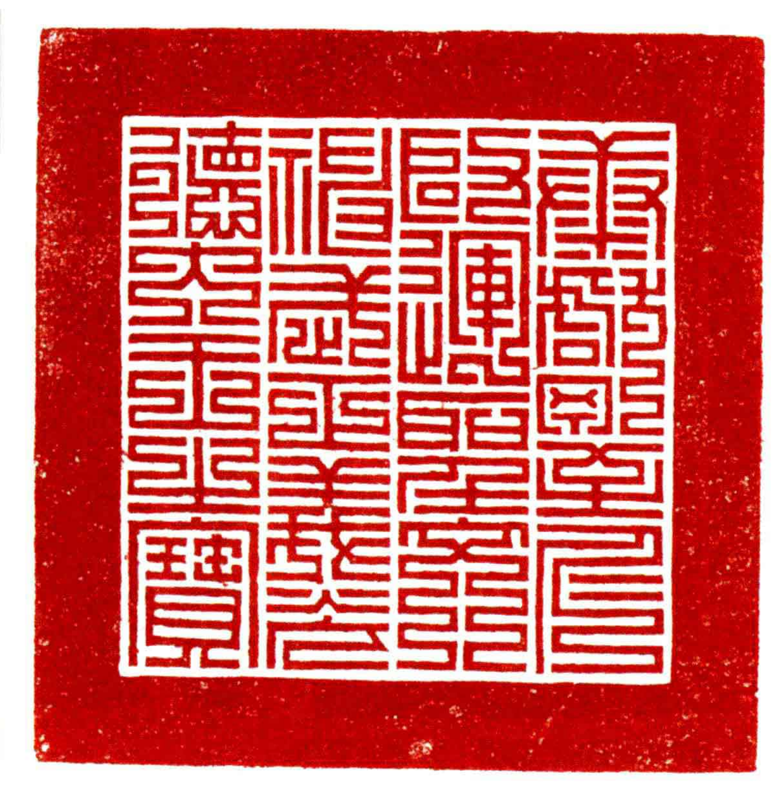
赐给外藩国王的印章则用金印或鎏金银印，分别为龟、驼二式，但现存实物也见有龙钮玉印。《明史·舆服志》记载明初赐高丽金印，龟钮，方三寸，文曰"高丽国王之印"；赐安南镀金银印，驼钮，方三寸，文曰"安南国王之印"；赐占城镀金银印，驼钮，方三寸，文曰"占城国王之印"，可见给外藩印的钮制另成系统。韩国宗庙所藏朝鲜时代的若干玉、金质国王、王后宝印，文字书体与凿刻风格与明代西藏地区官印一致，制作上亦有一脉相承之关系。（图12、13）

明朝颠覆之际，福王朱由崧在

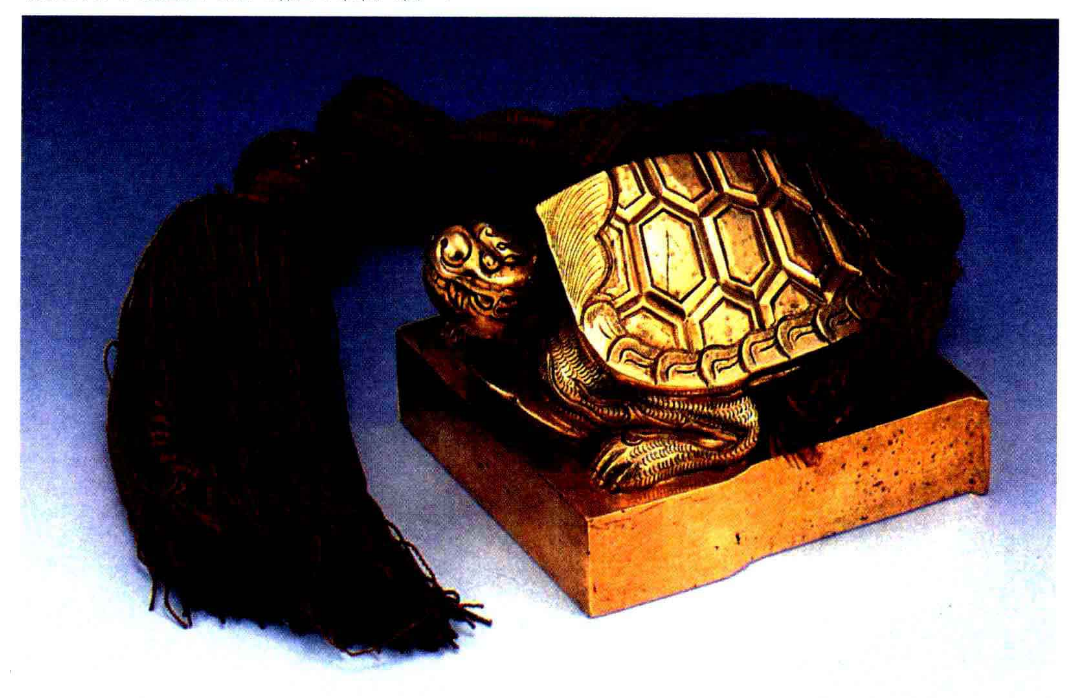


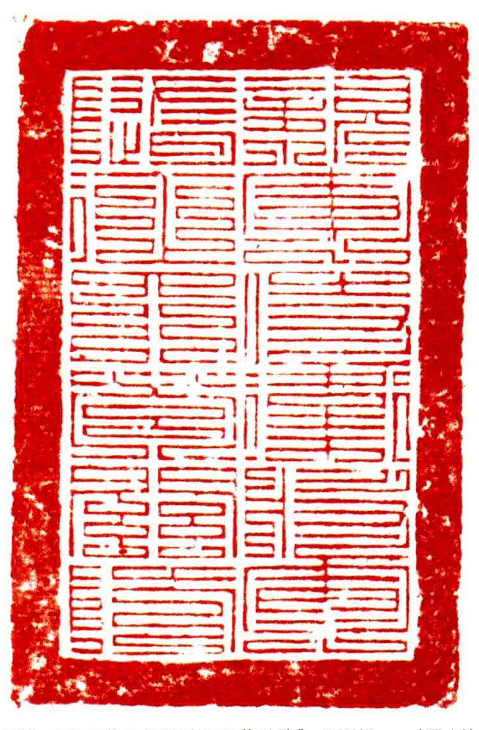
朝鲜时代，"制诰之宝"，采自《韩国の印章》(图12)

南方称帝，成立南明政权，随后又出现了唐王、鲁王、桂王等政权。南明颁制的官印，大体因循旧制。由上海博物馆所藏“吏部文选清吏司之印”、“亲军侍卫将军随征四营关防”、广西玉林出土的“平东将军之印”、广西横县出土的“援江将军之印”（图14、15、16），可见其风格之一斑。南明政权所颁的“平东”、“援江”将军印章改为铜质，且已现粗率迹象，当是其时供银不足状况下的一种变通。



朝鲜时代，太祖金宝，采自《韩国の印章》（图13）





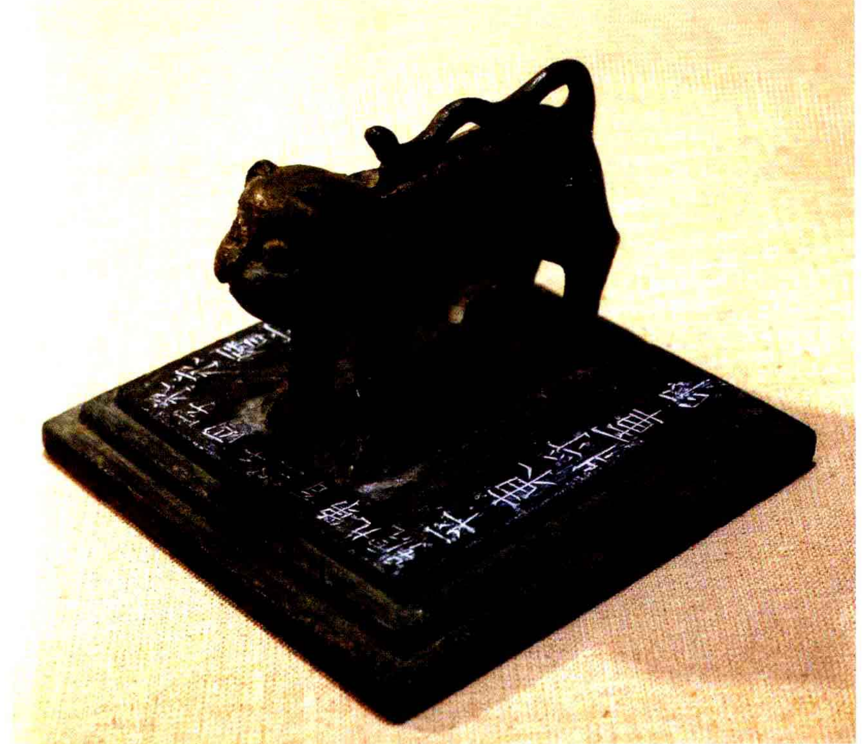




南明，"亲军侍卫将军随征四营关防"，95X62mm（图14）



南明，"援江将军之印"，102X102mm，1989年广西横县出土（图15）



南明，"平东将军之印"，铜，1979年广西玉林出土，玉林博物馆藏（图16）

满汉文并行的清代官印

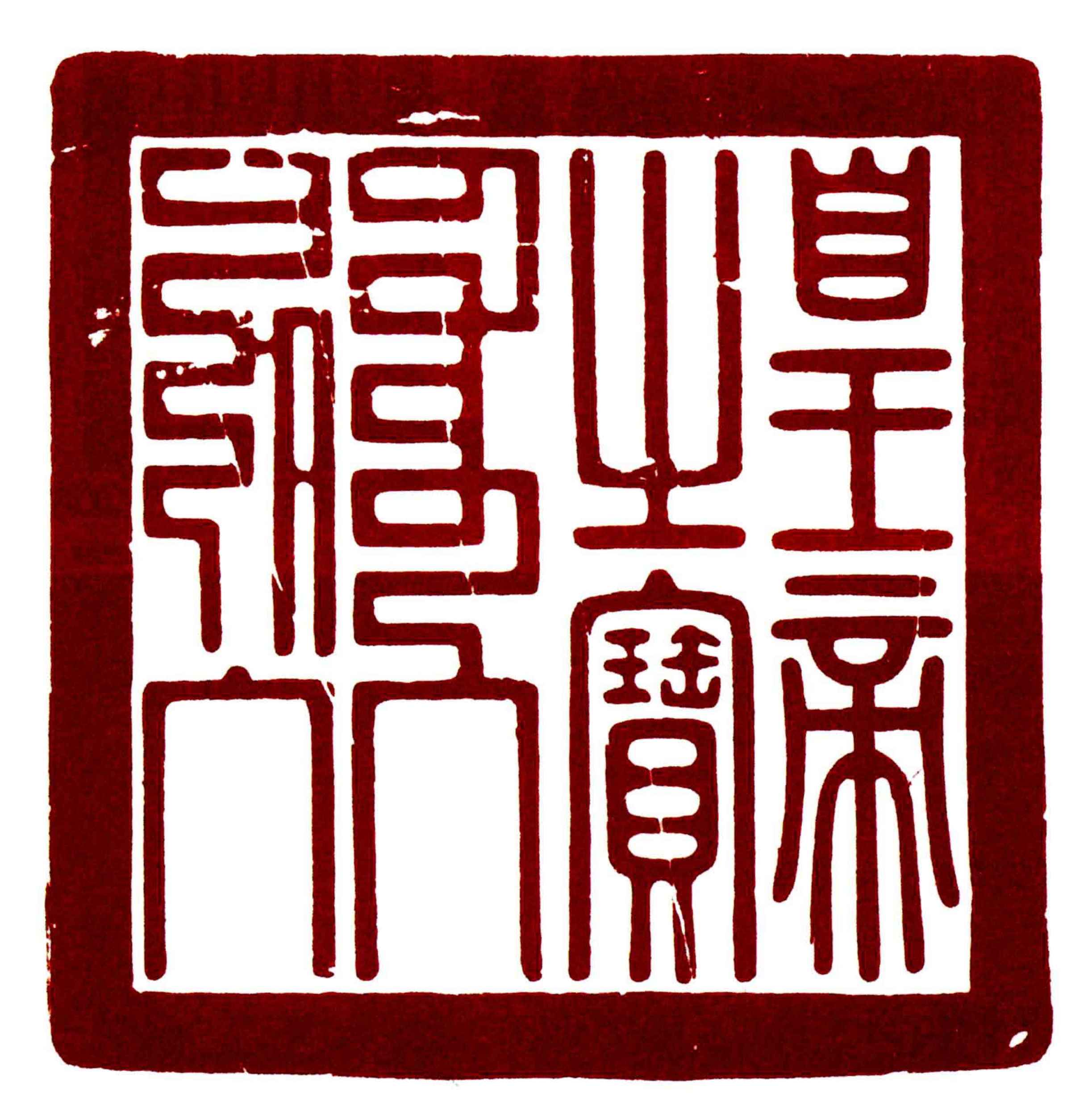
女真族建立的金朝为蒙元所灭。近400年后建州女真统一各部，建立后金。1636年，继努尔哈赤之位的皇太极改国号为清。1644年，清兵入关，明朝覆亡。

建立清朝时的女真已易名满族，汉化程度很高。

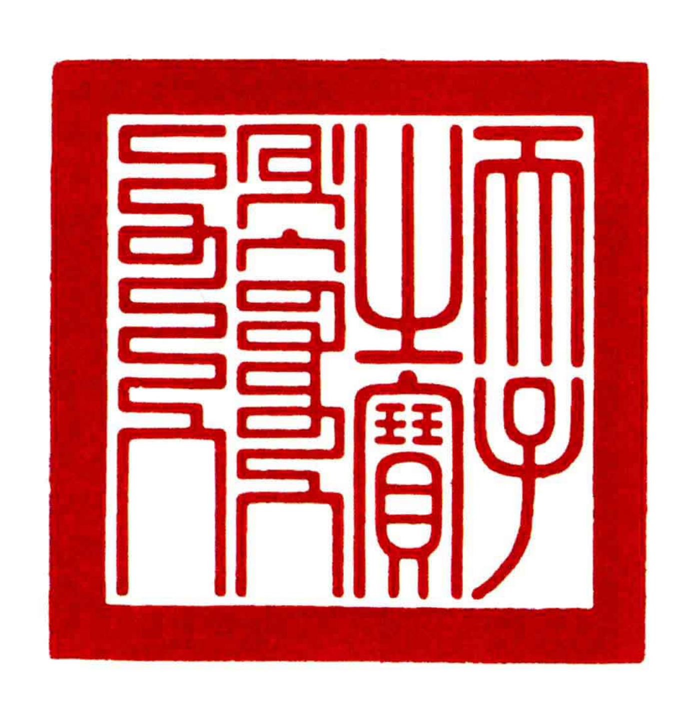
清帝御宝在入关前已有制作。入主中原后，御宝数量逐步增加，印文内容除沿袭明代外，又有所新增。至乾隆初年，清宫御宝达39方之多，为历朝之最。乾隆十一年（1746年），依据《周易·系辞上》



清，“大清嗣天子宝”，铜鎏金，北京故宫博物院藏（图17）



清，"皇帝之宝"，155X155mm（图18）



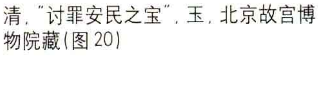
清,"天子之宝",玉,北京故宫博物院藏(图19)

“天数二十有五”之说，考定宝谱，乾隆帝并制序文，筛选出其中二十五方作为本朝的正式御宝，世称清“二十五宝”。除“皇帝之宝”为满文印外，其余均为满汉两种文字篆刻，汉字使用篆书，满文用本字。（图17）为了适应社会应用而设定的满汉文并行的印文规范，从此建立起来。这是吸收了元代印制理念，并加以改革而形成的新印式，兼顾了满汉民族社会认同与心理诉求。

清代官印的铸造和管理更为严格。如制作御宝不再由礼部独立承担，《大清会典事例》载，乾隆十三年（1748年）定制：“凡铸大内宝印，礼部会同内务部、造办处敬谨铸造”。清代造办处拥有一流的各业工匠，御宝的工艺质量得到提升。又如规定御宝的钤用由内阁与内务府总管共同视验，以防止太监擅权，都是汲取前朝经验采取的措施。

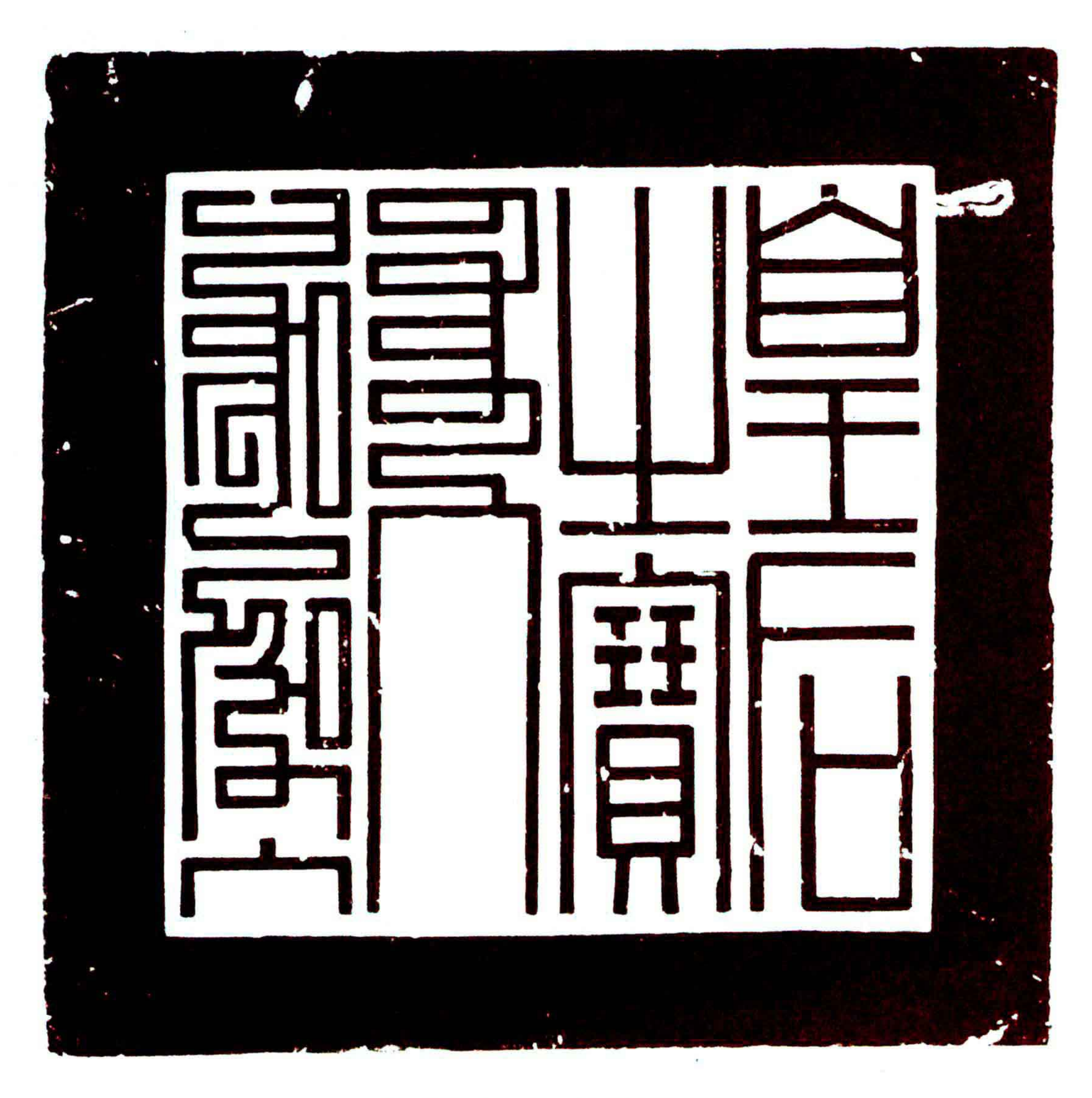
乾隆帝具有深厚的汉文化修养。为求得印文风格协调美观，又于乾隆十三年（1748年）修改印制，将满文设定为篆化形体，御宝中的21宝亦按新制改镌。北京故宫博物院所藏乾隆改镌的二十五宝成为存世唯一完整的封建社会皇帝御宝体系，（图18、19、20）其中除“皇帝之宝”为檀香木质外，其余均按历代传统以玉、金制作，形制又再增大，其钮式为交龙、盘龙、蹲龙三种规格。

清代皇后、太子、皇妃、亲王、郡王的封印，定制亦十分复杂。如皇后金宝，用交龙钮；太皇太后、皇太后次之，用盘龙钮；皇贵妃、贵





清，“讨罪安民之宝”，玉，北京故宫博物院藏（图20）



清，"皇后之宝"，金，北京故宫博物院藏(图21)



清."皇后之宝".金.北京故宫博物院藏(图21)

妃及太子用宝则为蹲龙钮;妃子印为龟钮,不称宝而称印;(图21、22)亲王及世子为龟钮,称宝,用芝英篆(属小篆范畴,笔划两端开叉)镌刻;郡王为银质鎏金,麒麟钮,称印。(图23)此外,在大小、厚薄方面也有十分具体的标准。

清代其他各级官印形制在乾隆时期也正式定型。乾隆十三年(1748年)起,诏令按新制改铸官印,程序及质地、大小、钮式、篆体等均依照本朝标准:

1、礼部铸印局承担各品级的官印铸造,卑官佐吏印信由各省令官铺铸刻。但明确"其余市肆,一律不准私雕",实行严格的管制。

2、官印制作须经审批。《清史稿》、《大清会典》记载凡品级官印,需由吏部、兵部具题印文,由礼部奏请皇帝敕准,然后着铸印局开炉铸造。铸成后再送内阁学士审看,始可颁发。

3、文武百官印章的等级标准在因袭明制的基础上更为细密。官印的类别有印、关防、图记、条记等数种;印钮分直钮、虎钮;质地分银、铜;文字分尚方大篆、尚方小篆、芝英篆、柳叶篆、殳篆、钟鼎篆、悬针篆、垂露篆等汉文篆体;此外还有形制大小、厚薄,依其官品递减,每品级官印边长差别为一分,厚为五厘。(图24、25)

4、官印的印款程式更为完备。清代官印除刻汉字释文及铸印机构外,并加刻满文对译。官印编号以本朝皇帝年号为起首。

上海博物馆藏“提督广东水师总兵官印”，（图26）质地、钮式、印风，与定制一致。清官印“九叠篆”印文日益排叠绵密，柳叶篆、芝英篆等篆体也呈现刻板取巧的面貌，文字体态的演变，完全走向程式化与封闭化，与一般私印文字风格分道扬镳。

隋唐因实行官署印体制而简化的等级标志，经宋、元、明逐渐回复和重构，至清代终于进入最为繁复的时期。帝、后等最高统治阶层的用印，在形制与工艺上出现前所未有的精致风格，（图27）成为终结古玺印历史的谢幕之作。

清,"珍妃之印",金,北京故宫博物院藏(图22)







清，"多罗定郡王印"，银鎏金，108X110mm，上海博物馆藏(图23)

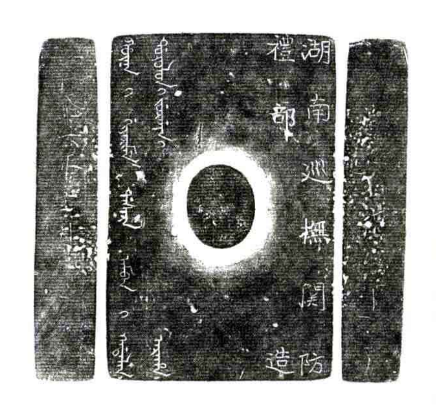


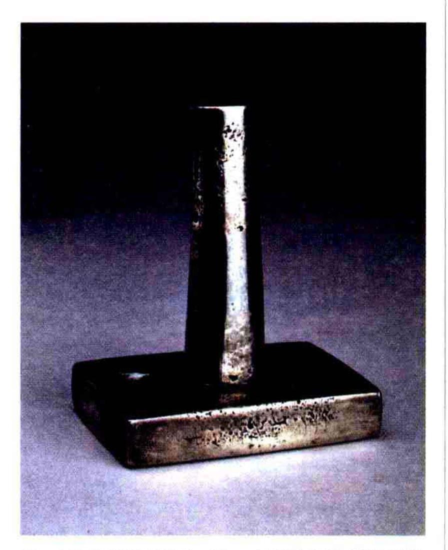
明清农民起义政权官印

明末李自成、张献忠领导的农民起义，分别建立了大顺和大西政权。

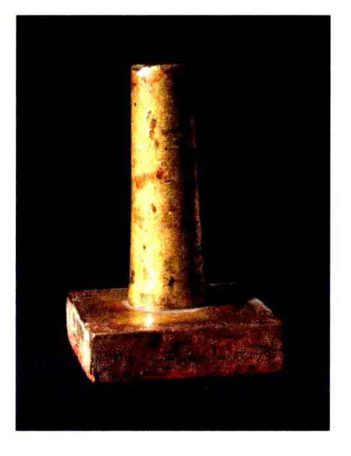
大西政权颁铸的印式风格基本上仍沿明制。张献忠于1644年在四川成都立国，自号西王，据《明史·张献忠传》载：崇祯十六年(1643年)张献忠陷武昌，“遂僭号……铸‘西王之宝’，同时命铸百官印章。”《隋唐以来官印集存》著录的“西充县印”，背款署“大顺元年（1644年）八月”，即为大西政权所颁，大顺为其年号。（图28）文字仍采用九叠篆，笔画方折粗实。

1644年初李自成在西安建国，号为大顺，并即率军进入北京。大

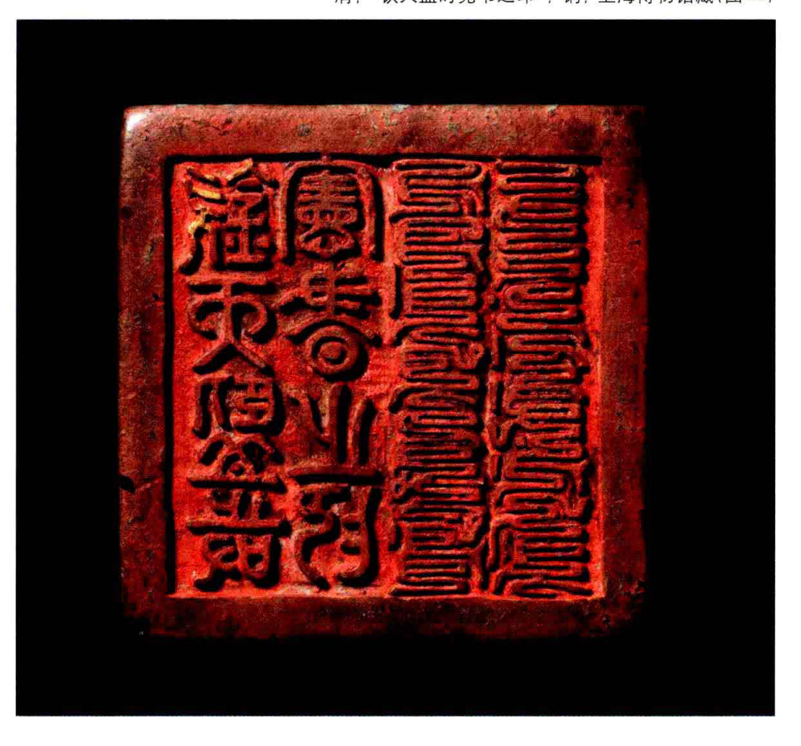




清，“湖南巡抚关防”，银，上海博物馆藏(图24)



清，“钦天监时宪书之印”，铜，上海博物馆藏(图25)

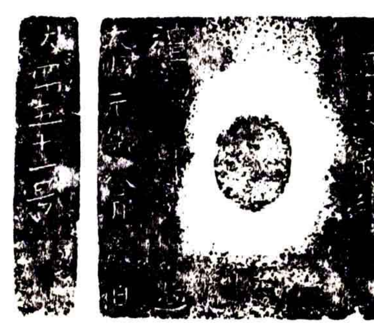




清，"提督广东水师总兵官印"，银，106X108mm，
上海博物馆藏（图 26）

清，"八徵耄念之宝"，玉，北京故宫博物院藏（图 27）





大西."西充县印".83X83mm(图28)

顺政权颁发的官印亦不晚于1643年。北京故宫博物院藏有“辽州之契”，背款采用干支纪年，刻有“癸未年（1643年）十二月”。李自成父名守中，又名印家，据《甲申传信录》记，李自成为避父讳，“改印曰符、券、契、章凡四等”，从而出现了“符”、“契”等印史上前所未有的自名。其所颁官印有方形、长方形条记两种式样，在印文风格上也出现摆脱明官印旧制的倾向。(图29)

1853年洪秀全领导的太平军占领南京后，改名天京，建立太平天国。太平天国官印多采用取材便利的木质制作，印形以长方为主，文字不再采用篆体，而改用宋体楷书，印面加饰龙虎等纹样，具有强烈的变革陈式、贴近民众的意识。国家博物馆收藏的洪秀全“太平玉玺”是代表最高地位的王玺。全印含“太平玉玺，天父上帝，恩和辑睦，天王洪日，天兄基督，救世幼主，主王舆笃，八位万岁，真王贵福，永定乾坤，永锡天禄”44字，集中表述了太平天国领袖的信念与祈愿。(图30)

元明清农民政权制作的官印，尽管有不同于当朝之处，但其体制仍难以完全脱离封建时代的政治色彩。“太平玉玺”，改变了传统的钮式，但仍然保留了其硕大的形制，其印文内容也体现出象征王权、祈求国运永续的理念。这些玺印是农民起义政权建立职官制度的历史见证，也是历代官印中具有特殊意义的一部分。

随着清王朝走下历史舞台，自秦以来沿续2000多年的封建玺印体制，遂告以终结。百代兴替，印制在变革中不断演进。中国官印体系的沿革，从一个侧面映射出朝代的盛衰及其政治文化特色。

大顺."辽州之契".83X83mm(图29)





玉璽
天父上帝
恩和輯睦
太平
永定乾坤
八位萬歲
救世幼主
天王洪日
天兄基督
主王興篤
真王貴福
永錫天祿

太平玉玺，199X194mm，中国国家博物馆藏（图30）

第二节　复古幽情——宫廷与民间的私印

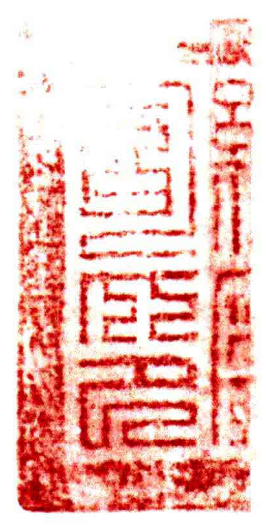
元代最高统治阶层重视印信制度，但主要在于经世致用，以政治层面的功能为始终。两宋内府玺印所生成的文脉在元代未有新的起色，明初恢复汉制，印法接绪复古之风。清代宫廷用印因皇帝个人的偏好与民间印风的影响，呈现一时之盛。这些印章反映出宫廷文化的某些特点。

明清宫廷私印

宫廷私印与用于国事的御玺不同，是因皇帝及皇室宗亲个人需要而制作的印章，一般用于私人的行为。由于印主特殊的身份，当然无法摆脱皇权笼罩，一些印章仍以“玺”、“宝”自名，即是这一特性的体现。在“朕即国家”的时代，宫廷私印有时还存在与御宝、封印易位的现象，因而具有双重性格，难以截然地体现它本来的身份。但在形制和印文内容方面的选择，比正式御宝来得自由而多样。在艺术表现上，它更多地呼应民间私印的气息，同时又反过来影响士大夫阶层和民间印风。

用于书画鉴赏与创作的印章，是明清帝王个人用印的一部分。明代皇帝钤用于书画的印章不多。洪武内府有“典礼纪察司印”半印，见于马麟《层叠冰绡图》（图1）。宣宗朱瞻基（1399～1435年）为有明一代皇帝中具有较高书法及绘画造诣的人物，他在画作上除钤用“广运之宝”外，还制作有专用的“武英殿宝”（图2）。宣宗以殿名制为印章，也是源于宋徽宗“紫宸殿御书宝”、“睿思东阁”的遗制。

明代皇帝中，宪宗朱见深（1447～1487年）、孝宗朱祐樘（1470～1505年）不仅本人喜爱绘画，亦延袭旧制召集画家入宫绘画并授以官职，对明代书画艺术的发展起到了推进作用。宪宗并制有石质“成化御书之宝”，今藏北京故宫博物院。明太祖之子、晋王朱棡（1358～1398年）亦是颇具文才的人物，传世书画如王羲之《上虞帖》唐摹本上所钤的“晋国奎章”、“晋府书画之印”（图3）即是他的收藏印记。鲁荒王朱檀亦置有“鲁府图书”、“奎璧之府”、“天门一览”鉴藏印记。（图4）可见，明代皇帝至

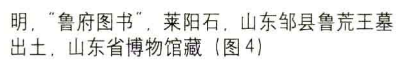


明.“典礼纪察司印”半印，钤于马麟《层叠冰绡图》（图1）



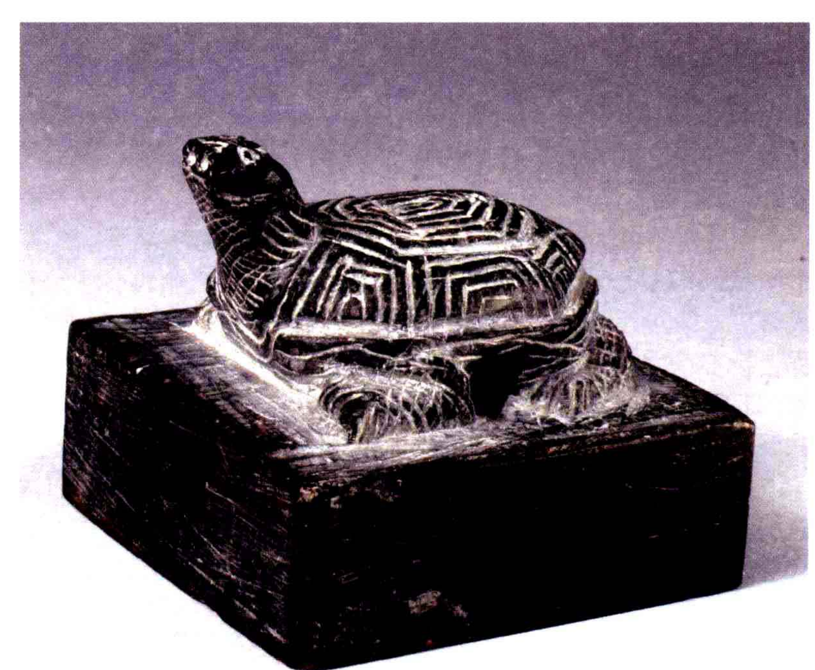
明，"武英殿宝"，钤于朱瞻基《万年松图卷》（图 2）

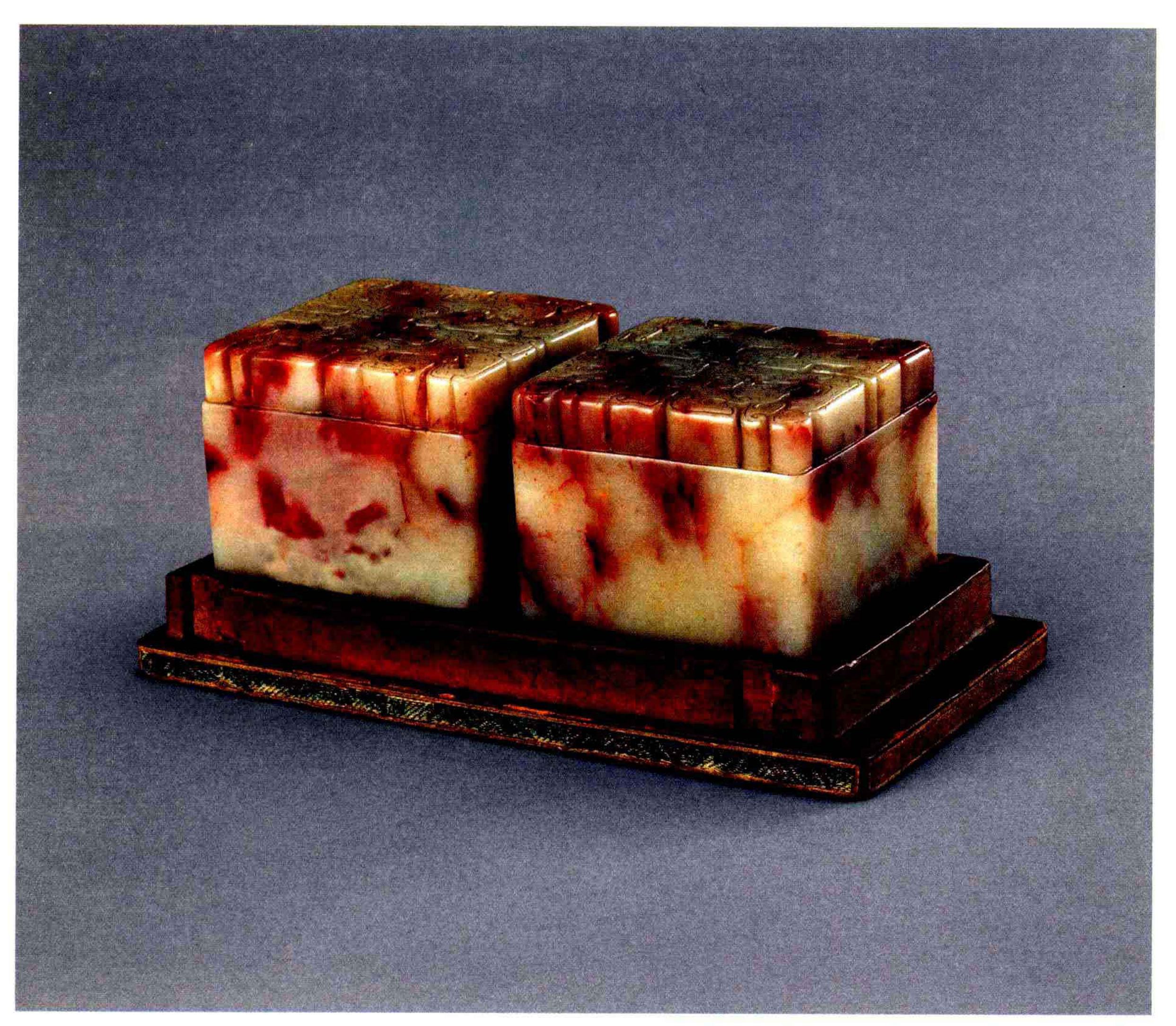
明，"晋府书画之印"，钤于唐人摹王羲之《上虞帖》（图 3）



明，"鲁府图书"，莱阳石，山东邹县鲁荒王墓出土，山东省博物馆藏（图 4）



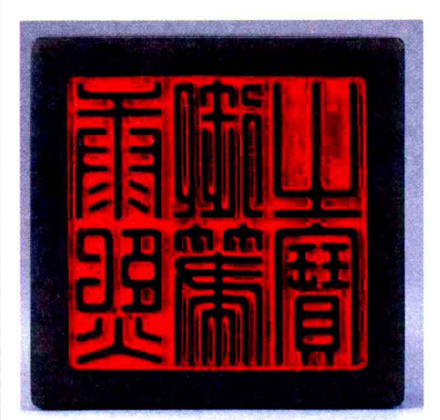




清，"戒之在得"、"七旬清健"，寿山石，私人收藏（图5）

宗室诸王中亦不乏喜好书画鉴藏之人，制作鉴藏印的风气相延不废。

清代康熙至乾隆时期，经济富庶，出现了中国封建社会晚期的盛世景象。宫廷鉴藏书画的活动达到空前规模，民间收藏的字画纷纷进入内府。这些藏品经鉴定，在乾、嘉时期先后编成《石渠宝笈》、《秘殿珠林》初、续、三集。凡入藏的书画，按定制钤上不同的印记。这些印记成为评定级别和内府典藏最重要的标志。



清，"康熙御笔之宝"，玉，私人收藏（图6）

明末文人篆刻风气的繁荣，对热衷于艺术的清代皇帝影响很大。清代宫廷书画鉴藏印与个人署名用印，代有新作，其数量为历朝之最。这些鉴藏印记不仅品目繁多，制作讲究，印文风格亦归于古雅清正。

精善书法的康熙帝玄烨（1654～1722年）曾于诗扇上钤有"康熙宸翰"、"戒之在得"两印，另有一寿山石对章，印文为"戒之在得"、"七旬清健"，均反映了明末清

初篆刻的流风。寿山石对章顶端雕镂浮雕螭纹，构思精诣，刀法细腻，是清代前期石章装饰艺术的代表作品。（图5）康熙并有“睿鉴”专用于书画鉴藏；斋号印“佩文斋”及“康熙御笔之宝”，用于创作署印。（图6）闲章“几（机）暇鉴赏之玺”，也是用于书画的闲章，表明于日理万机之际偶得空暇，享受鉴赏书画之乐。（图7）

乾隆帝弘历（1711～1799年）的鉴藏印与书画用印最为丰富，见于现存书画上的印记达172方以上，实际拥有的当远不止于此数。内府在整理历代名迹时，凡入选《石渠宝笈》或《秘殿珠林》正编的书画，一般钤上乾隆的“三希堂精鉴玺”、“宜子孙”、“乾隆御览之宝”（椭圆）、“乾隆鉴赏”、“石渠宝笈”（或“秘殿珠林”）五印，（图8、9）选入重编的加钤“秘殿新编”、“珠林重定”（或“石渠定鉴”、“宝笈重



清，“几（机）暇鉴赏之玺”（图7）



清，“三希堂精鉴玺”，玉，北京故宫博物院藏（图8）





清，“宜子孙”，玉，北京故宫博物院藏（图9）





清，“珠林重定”（图10）

编”），称七玺（图10）。藏于各宫殿的另加印记，如“乾清宫鉴藏宝”、“养心殿鉴藏宝”、“重华宫鉴藏宝”、“御书房鉴藏宝”、“宁寿宫续入石渠宝笈”等。（图11）乾隆既喜在历代名迹上题跋，遂不断制作别号印、斋室印以及申明心迹或寄寓理念的闲章，如“自强不息”、“乐万民之所乐”等，以供变换钤用。（图12）乾隆时期创作的清宫廷私印，是中国历史上规模最大的皇家用印体系。



清，“宁寿宫续入石渠宝笈”，玉，北京故宫博物院藏（图11）



清，“自强不息”（图12）

康熙、乾隆帝的文化崇尚和风雅性情，为后继的清代皇帝所效仿。嘉庆、道光、咸丰、同治、光绪、宣统都效法先帝制作各自的“御览之宝”与“宸翰”印，并在内府藏品上钤印。（图13）慈禧登上太后之位，也刻有“慈禧皇太后御览之宝”，（图14）其自我尊崇的心理和君临天下的权势跃然纸上。





清，“嘉庆宸翰”及印体薄意拓片（图13）

咸丰帝曾制鉴赏印“御赏”和斋号印“同道堂”（图15），本非国家权信，却在特殊的政治状态下充当了权力制衡的工具。咸丰临终前将“御赏”赐给慈安皇后钮祜禄氏，将“同道堂”传给儿子载淳即同治帝，作为防止专权的牵制之策。年仅六岁的同治帝将“同道堂”印归生母慈禧太后掌管。慈禧、慈安两宫太后“垂帘听政”，凡辅政大臣拟制上谕，由两宫太后分别钤上“御赏”、“同道堂”方始奏效。两枚貌不惊人的石章，见证了晚清历史上一场险峻的权力之争。



清，“慈禧皇太后御览之宝”，寿山石，北京故宫博物院藏（图14）

清，"御赏"、"同道堂"，石，北京故宫博物院藏（图15）

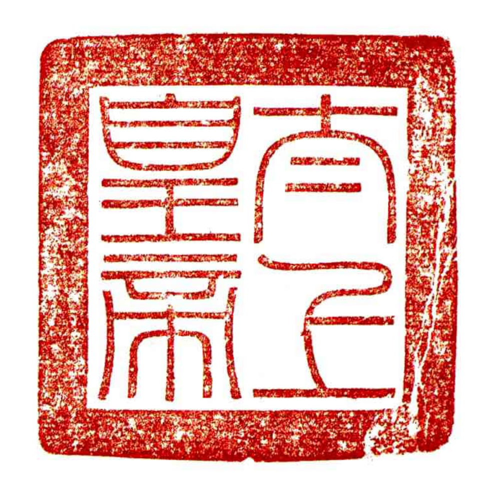




清代宫廷私印质料精美，除玉印以外，又采用色泽艳丽的寿山石和质地清纯的青田石制作印章。印钮的制作也出现不拘程式、讲求艺术欣赏的倾向，螭钮等仿古钮式和表现山水景物的浮雕形式，进入皇室用印的形制选择，印章的大小与印式趋于多样化。（图16、17）宫廷用印艺术品味的提升，也折射出当时民间篆刻蓬勃发展的大背景。



清，"五福五代堂古稀天子宝"，玉，127X127mm，北京故宫博物院藏（图16）





清，"太上皇帝"、"箕畴五福" 对章，玉，70X70mm，私人收藏（图17）

民间私印的风格取向

明清时代的私印体系，功能与风格分化进一步突显。包括文人士大夫在内的个人用印，一部分仍由民间的刻印艺人完成。明代周应愿《印说》中谈到万历时期刻印艺人多集于苏州阊门、杭州朝天门等商业都市的繁华之区，而又以京城为盛。他们或设店肆，或奔走游艺，这一格局一直持续到现代，始终是满足社会印信需求的主要渠道。从明中期开始，文人篆刻家更多地介入中上层人士印章的制作。这两个不尽相同的群体，作品风格开始出现分野。但在相当一段时间内又存在着密切的联系，存在身份的转化，在印章的风格上也存在互相影响，因而在早期并不易分别。随着篆刻流派技法体系的成熟，文人艺术创作的独立性格才逐渐显性化。

明代社会不仅一般印信需求持续存在，文人书画家用印的风气也较宋元时代更为盛行，画家在作品上钤印成为固定程式，甚至出现以钤印代替署款的作风，书画上使用的闲章内容也进一步拓展，如王绂的“游戏翰墨”、唐寅的“南京解元”（图18）和“江南第一风流才子”一类印记。流风所及，宫廷画家也以风雅相尚，如卓迪《修禊图》起首处钤有“清约斋”，署款下又钤“褒德世家”、“卓迪印”、“凤池清趣”之印。皇帝迎合时风，以赐印作为对宫廷画师的褒奖，如宣德时的宫廷画家孙龙（隆）《花鸟草虫册》上所钤“崆峒遗迹”即为钦赐之印。（图19）故晚明画家、隆庆时官南吏部



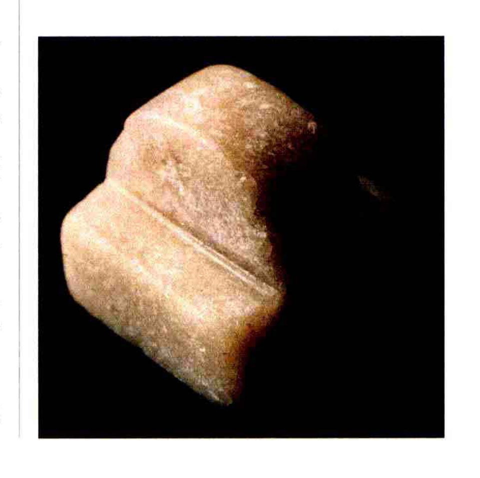
明，“南京解元”，钤于唐寅《水阁临流图轴》（图18）



明，“崆峒遗迹”，钤于《孙龙杂画册》（图19）

司务的詹景凤感慨当时社会，印章已是“缙绅学士所不能无者”（《詹氏小辨》）。

在复古思潮的主导下，文人用印风格的演化趋势接步宋元，摹仿汉印和小篆朱文两种印式占有主要地位，风格更为古朴稳健。同时，以古文即所谓“款识篆”入印，亦余脉延绵。在近半世纪中出土的元至明后期的私印中，可以捉摸到前文人篆刻阶段的印风脉络。





元，“仲文”，石，上海博物馆藏（图20）



明，"沐英"，莱阳石，南京市博物馆藏（图21）



1993年上海市文管会考古部在清理松江西林塔时发现水晶、青田石印各一方，石印刻有"仲文"两字（图20），钮制属于元代风格。同出玉器亦属宋元时代。此塔地宫封闭于明正统十年（1445年），故印章的入藏时间下限在此年。

1959年，南京明沐英墓出土"沐英"石章一方（图21），沐英为朱元璋养子，卒于1392年。曾于洪武十四年（1381年）与傅友德、蓝玉出师云南平定元朝残余势力。后追谥为黔宁王。

20世纪60年代末，上海肇嘉浜明代朱氏家族墓出土六方玉、木、青田石印章（图22、23、24），据墓中所出买地券及《上海县志》记载，六印分属朱子文、朱察卿父子。朱子文为正德十二年（1517年）进士，曾官福州知府。朱察卿为太学生。印章时代在明正德至嘉靖之间。

福建泉州市李卓吾故居出土"李贽"、"卓吾"狮钮寿山石对章（图25）。李贽（1527～1602年）为明嘉靖三十一年（1552年）举人，曾官姚安知府。为明代思想家，著有《初潭集》、《焚书》等。



明，"朱氏子文"（图23）

上海肇嘉浜明代朱氏家族墓出土印章，上海博物馆藏（图22）





明，"朱察卿印"（图24）





明，"李贽"、"卓吾"对章（图25）

1966年江苏苏州虎丘王锡爵墓出土"锡爵"、"荆石"螭钮玉印二方（图26）。王氏为太仓人，明嘉靖四十一年（1562年）举会试第一，廷试第二，万历时官首辅，后特加少保，卒于万历三十八年（1610年），"赠太保，谥文肃"（《明史·王锡爵传》）。

20世纪50年代初，上海松江县明墓出土"夏允彝印"、"瑗公"螭钮蜜蜡印。（图27、28）夏氏号瑗公，《明史·夏允彝传》载其好古博学，曾与同邑陈子龙、徐孚远结"几社"。明亡后图谋恢复无望，赋绝命辞自沉而死。存世"夏允彝印"牙章，亦为其遗印。（图29）





明，"锡爵"、"荆石"，玉，苏州博物馆藏（图26）



明,"夏允彝印"(图27)



明,"瑗公"(图28)



明,"夏允彝印",象牙,上海文物商店提供(图29)

20世纪50年代初,江苏省文管会接受文化局拨交文物中发现"卢象昇印"狮钮玉印一方。(图30)

据《明史·卢象昇传》,卢氏为宜兴人,天启二年(1622年)进士,崇祯十年(1637年)官兵部尚书,清



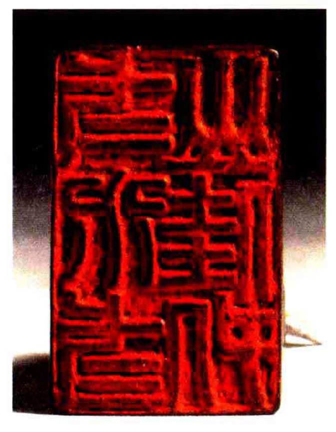


明."卢象昇印",53X52.5mm(图30)

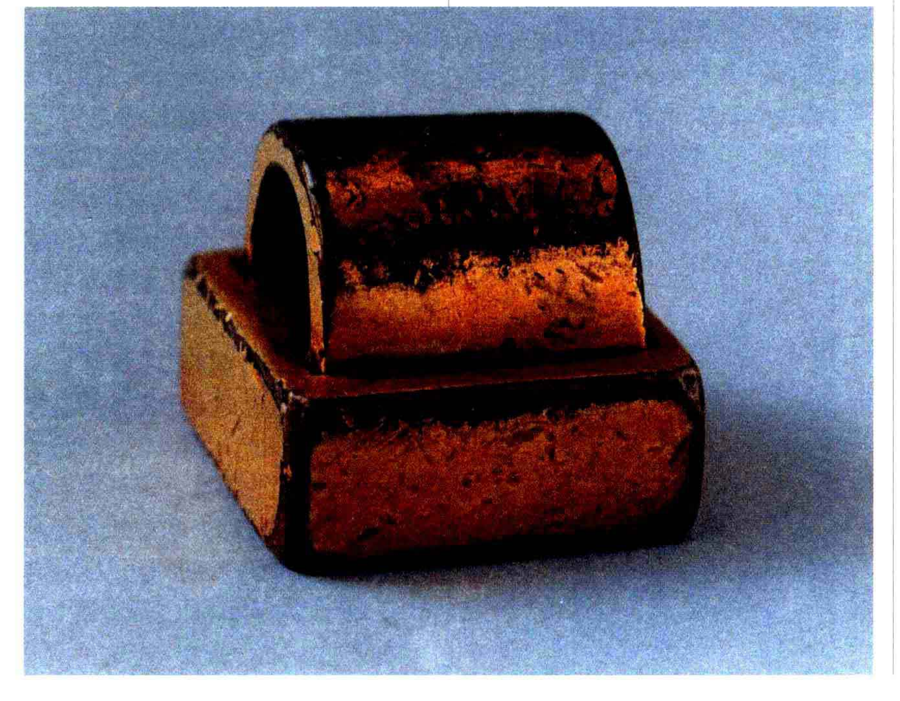
兵入关，以率兵抵抗战死。

这些明代中上层人士私印，揭示了这样一些信息：摒弃“九叠篆”文字，遥师汉印或参用“古文”以再现古风的倾向比较明确；私印的质料，出现铜、石、玉、木、牙并用的状况，石章的比例明显上升。印钮装饰趣味受到文人阶层的重视，在坊间已有提供印材的专业化分工；其中一部分铜、玉、牙、木质的私印，主要应出于民间印肆艺人的制作。

清代坊间制作的私印仍然具有较大的比重。上海博物馆藏清初“龚鼎孳印”、“王士慎印”、“毛霦”、“二水三山佳处”、“观亭”等铜印显然是文人篆刻家难以独立完成的，（图31、32、33）但从这些文人用



清."二水三山佳处",铜,上海博物馆藏（图32）

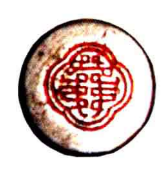




明."王士慎印",铜鎏金,上海博物馆藏（图31）

清,"龚鼎孳印",铜鎏金,上海博物馆藏(图33)







清,西藏铁印,文雅堂藏(图34)

印中可以看到其内容及印文风格都具有比较明确的艺术取向。

清代西藏流行铁印,亦有少量银印,形制别具特色。(图34)

无论是文人士大夫对于印章制作某种程度的参与,还是坊间艺人为迎合社会中上层人士需求而自我提升印艺,都表明了随着篆刻艺术的发展,坊间的印风已有不得不变的趋势。其中一部分职业艺人艺术素养的积累和升华,正是转身为文人篆刻家的条件。

第三节　金石学勃兴与玺印鉴藏研究

中国玺印的收藏与研究，是宋代金石学发展背景下催生的现象。篆刻艺术的衍生进一步推动了印章的研究，在明清时代成为一个学术分支。创作实践与学术研究齐驱并驾，改变了印章艺术史的演化方向。

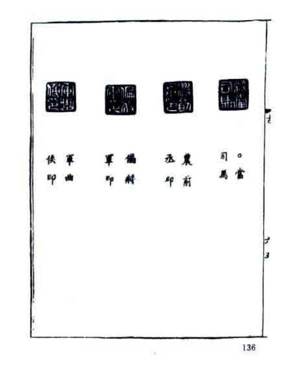
玺印的收藏与著录

宋代金石学以古器物与传世古文为研究对象，其动因来自于追寻失落与淡忘的文化传统。北宋崇宁、大观年间（1102～1110年），专以古玺印为辑录对象的著作开始出现。杨克一的《印格》成书以后，先后又有宣和内府辑本《宣和印谱》、王厚之《汉晋印章图谱》等谱录出现，成为宋代古玺印收藏与著录风气形成的标志。现存王俅《啸堂集古录》南宋淳熙三年（1176年）前刻本（图1），将37方玺印与商周铜器铭文合辑于一书，明确地表明了当时金石学的边界。收藏玺印已成为宋代内府和士家好古、复古思潮下的一项文化活动。

古玺印在宋代之前已引起文人士大夫的收藏兴趣。唐张彦远《历代名画记》记录了他所见书画上钤有“军侯（候）司马”、“安国亭侯”、“军司马印”，是唐代文人的收藏记录，反映了当时对古印的激赏甚至炫耀的心理。唐代是文化艺术上又一次开始出现尚古之风的时期。文学领域古文运动的倡导者韩愈充满激情的《石鼓歌》，即流露了这一文化心理。宋元时期，文人士大夫欣赏古印古物的热情更为炽盛。北宋诗人晁冲之的友人得到一古印，为之赋《题小金印》相赠。著名诗人、元奎章阁侍书学士虞集、礼部尚书泰不华、侍讲学士揭傒斯亦曾先后为陆友仁获一“卫青”玉印题诗。也是这位陆友仁，后来因得到汉“陆定之印”铜印，即以之命其子名，并求名画家倪瓒为其作赋一篇。元代一般文士对于古印的钟情于此可见。因此，宋王厚之集录当时各家所藏编成《汉晋印章图谱》并非偶然。

古玺印的收藏活动在元代逐渐铺衍。赵孟頫的《印史》、吾衍的

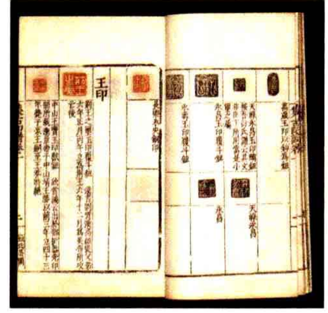


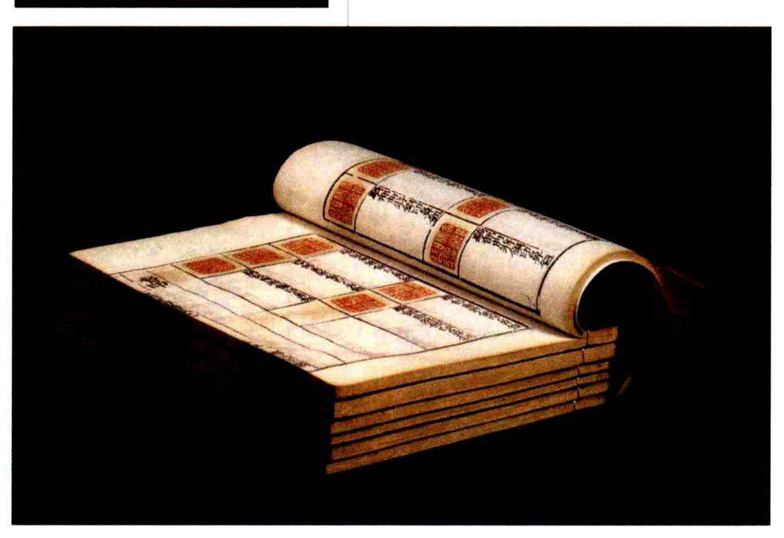


宋，王俅《啸堂集古录》卷首及内页（图1）

明，顾氏《集古印谱》原钤本卷首（图2）

明，顾氏《集古印谱》刻本（又称《印薮》）书影及内页，上海博物馆藏（图3）





《古印式》、吴睿增补《汉晋印章图谱》成《吴孟思印谱》、叶森的《汉唐篆刻图书韵释》、申屠致远的《集古印章》、朱圭的《印文集考》等谱录的接续出现，是宋元文人印风的滋长与当时古印收藏研究互为推进的表现。此期文人赵孟頫、吾衍等人发表的印学见解，包括提出“复古”、“学古”的主张，都与古玺印的收藏和研究存在密切的关系。

明清时期的玺印收藏群体进一步扩大，到清末达到空前的规模。明上海顾从德（1519～1587年）家三世搜集古印，至隆庆六年（1572年）前以家藏并益以友朋处借得的部分，共古玉印150余方、铜印1600余方辑拓《集古印谱》二十部，（图2）不久即为人竞相购去，四年后再以木板翻刻印行。（图3）时人赵宧光称此谱在文士中“家至户到手一编”（《金一甫印谱·序》），其时盛况可见。顾氏印谱的印行引起群体呼应。鄞县天一阁第二代主人范大澈在晚明收藏古玺印群体中亦堪为翘楚，累世所收古玺印达3300余方，遂接步顾氏，于万历二十八年（1600年）辑成范氏《集古印谱》。相比于元代赵孟頫、吾衍等人所编集的古印，已越出数倍。

由于存世古印有限，不能满足士人的好古之求，随之又出现了摹刻古印以为观赏的做法。江都张学礼自谓对古印之好“甚于寒之衣，饥之食”，曾“游于齐、梁、燕、冀间，辄得便印”，积印蜕七千有奇（《考古正文印薮序》），择选其中3000余方邀请当时何震、吴良止等篆刻名手摹刻并加考释，于1589年辑成《考古正文印薮》。继而甘旸《印正》（1596年）、程远《古今印则》（1602年）、陈钜昌《古印选》（1605年）、潘云杰《集古印谱》（1607年）等摹古印谱相继面世。

明代文人对古印的收藏与著录，主旨在于：一，观赏或借鉴文字、形制。认为古印文篆古朴奇妙，“展卷披阅，使人慨然有怀古之念”（俞希鲁《杨氏集古印谱》序）；“唯兹印章，用墨、用朱、用善楮，印而谱之，庶后之人尚得亲见古人典刑神迹所寄，心画所传，无殊耳提面命也已”（沈明臣《集古印谱》序）。二，考经证史。明翰林待制王沂序《杨氏印谱》云：藉古印可“稽时世先后，书制度形象，考前代官制，辨古文籀篆、分隶之同异，又何其精博也。”指出了收藏古印的学术意义。尚古、师古、考古推动了当时收藏、著录古玺印的风气。

皇家与民间的收藏互为推动。清内府藏印由来已久。此外，清帝行宫承德避暑山庄以及紫禁城中毓庆宫等处也各藏有古铜印章。乾隆



清宫藏印漆盒，台北故宫博物院藏（图4）

十六年（1751年）对内府1291方藏印进行整理，分贮于“东、璧、图、书、府”五箧之中，（图4）并编拓成《金薤留珍》印谱。“讵惟鉴古怡心神，借考数千年革因”是乾隆帝为此亲撰《古铜章歌》中对藏鉴古印价值的看法。民间翕然向风。由汉玉印“婕伃妾娟”（图5）印在明清两代的流传经过，可见当时文人对于玺印收藏的迷恋。此印在明代出土后，经吏部尚书严嵩及收藏家项元汴、华夏、李日华先后递藏，清代归文鼎，后转属龚定盦。龚氏曾言欲得地十笏于玉山之侧构筑“宝燕阁”以藏之。其后，此印归潘德畲家，秘不示人。他的友人、藏印家何昆玉以“四两白银始宛转求得钤一印蜕”（何昆玉《簠斋所藏玉印》跋）。直至潘氏晚年，玉印始得以“毛诗之数聘归”何氏吉金斋。后潍县陈介祺又委人与何氏商求，得偿夙愿，延入其“万印楼”收藏。

陈介祺“万印楼”的藏品在玺印收藏历史上至今仍是难以跨逾的纪录。陈氏晚年获印达7000余方，“念一生所聚，不可使古人不传”（《〈十钟山房印举〉光绪九年序》），遂发愿作“前人未及之事”，编拓成《十钟山房印举》。（图6）“万印楼”所聚古印，除少量散出外，大多完好保存至20世纪40年代末，与吴云二百兰亭斋、陈宝琛澂秋馆、陈汉第伏庐等数家藏品归聚于北京故



西汉，“婕伃妾娟”，玉，北京故宫博物院藏（图5）

宫博物院；吴大澂十六金符斋、郭裕之申堂、龚氏瞻麓斋、顾氏鹤庐等数家藏品在20世纪50年代以后陆续入藏上海博物馆，成为中国古玺印比较集中的收藏体系。

明清两代热衷于玺印收藏之士，有官宦、士人、商贾、印家等各种社会身份的人物。清初至民国不少收藏家所获古印曾达千方以上，各家的收藏亦存在先后递承转手的情况。

明清时期的玺印研究

古玺印的收藏与著录，是研究的起点和过程。玺印的考证及典制研究，玺印文字的搜集整理，玺印的鉴赏是其题中之义。经元吴孟思摹补的宋王厚之《汉晋印章图谱》，在明隆庆年间（1567～1572年）由沈润卿再行增补而成所谓“沈润卿刻谱”，基本反映了宋元时代开创的从实物形制、印章制度、官制、地理、印主时代等方面对玺印进行考释的研究格局。（图7）元揭汯序吴孟思摹补王厚之《图谱》指出该书旨趣在于：使“千百年之遗文旧典，古雅朴厚之意，灿烂在目，而当时设官分职废置之由，亦从可考焉”。

清，陈介祺《十钟山房印举》191册本书影（部分），上海博物馆藏（图6）



藏辑者	收印数量（方）	所辑谱名	成书时间
庄冋生	2282	《漆园印型》十三卷	顺治十七年（1660）
吴观均	2700	《稽古斋印谱》五册	康熙二十三年（1684）
程从龙	1157	《秦汉印谱》六册	乾隆三年（1738）
乾隆内府	1291	《金薤留珍》五集	乾隆十六年（1751）
汪启淑	1200	《汉铜印丛》十二卷	乾隆十七年（1752）
潘有为	1200	《看篆楼古铜印谱》六册本	嘉庆十三年（1808）
吴式芬	1067	《双虞壶斋印存》四册	道光二十年（1840）
何昆玉	1266	《吉金斋古铜印谱》六卷	同治九年（1870）
陈介祺	10284	《十钟山房印举》一百九十一册（部分借入他人所藏）	光绪九年（1883）
吴大澂	1140	《十六金符斋印存》二十六册	光绪十四年（1888）
郭裕之	1184	《续齐鲁古印攈》十六卷	光绪十八年（1892）
周诜诒、周銮诒	1107	《共墨斋藏古玺印谱》十册	光绪十九年（1893）
徐士恺	2035	《观自得斋秦汉官私铜印集》五十册	光绪二十五年（1899）
端　方	1874	《匋斋藏印》四集	宣统元年（1909）
黄　濬	1724	《尊古斋印存》四集	1927年

现今已佚的杨克一《集古印格》、宋徽宗《宣和印谱》，规模当与之相去不远。故明隆庆以后的顾氏《集古印谱》、范氏《集古印谱》的体例，实际上都由此而来。

玺印历史是明代金石家与收藏家的研究方向之一。明俞希鲁《杨氏集古印谱》序中引述《周礼·职金》之载，指出“三代未尝无印，特世远湮没”；唐愚士《题〈杨氏手摹集古印谱〉后》则对汉、晋、唐、宋、元各朝玺印的印文特点作了概括。明代沈明臣于隆庆六年（1572年）所撰《顾氏〈集古印谱〉序》，实际上是一篇论述玺印起源、汉魏印章制度、宋元玺印著录的专文。除了以序跋形式阐述对于玺印研究的见解之外，比较系统地阐述印史的论稿也在晚明出现。万历年间（1573～1619年）篆刻家甘旸著《印章集说》一篇，从玺印印文来源、自名、历代印章的风格史、玺印制作工艺、印材、印章功用与类别以及篆刻技法等方面进行考辨论析，创立了玺印研究体系的基本纲目。明末清初方以智的《印章考》、夏一驹的《古印考略》、朱象贤的《印典》、孙光祖的《古今印制》都是循此方向，钩稽古代印史与有关印章制度的文献。这一时期的研究，在古玺断代、分类、历代印章制度、形制研究方面多有推进，印学作为一门专学初具体系。

瞿中溶的《集古官印考证》是代表清代晚期玺印研究成果的重要著作。（图8）此书收集汉魏至宋元时期官印900余种，以文献记载为依据，考证印文中所涵的历代官

明，“沈润卿刻谱”（《欣赏编·欣赏印章》）内页，珍秦斋藏（图7）



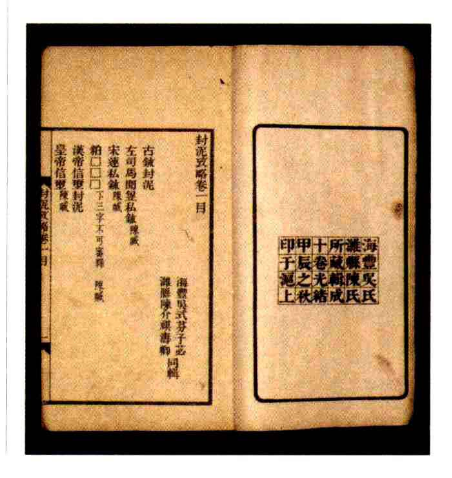


清，瞿中溶《集古官印考证》抄本书影及内页，上海博物馆藏（图8）



制、地理信息，对玺印作出断代，建立了玺印史料学研究的典范。受此书影响，吴式芬和陈介祺将道光（1821～1850年）以来陆续发现的战国秦汉官私印封泥846方汇为一编，系以考释，1904年刊行《封泥考略》10卷。（图9）《封泥考略》在利用玺印文字补正汉代官制、地理的记载缺误方面，翔实精谨，独具特色。瞿氏以及吴、陈的两部著作，是20世纪以前玺印封泥文字考释方面最重要的学术成果。

清代士人学术风气转向考据实证，更为重视出土古代文字遗物。顺治至嘉庆之间，利用或者增入玺印文字而编撰的字书就有闵齐汲的《六书通》（1661年），桂馥的《缪篆分韵》（1796年）、袁日省的《选集汉印分韵》（1797年），其后又有谢景卿的《续集汉印分韵》（1803年），孟昭鸿的《汉印分韵三集》（1927年）等继之。玺印文字整理

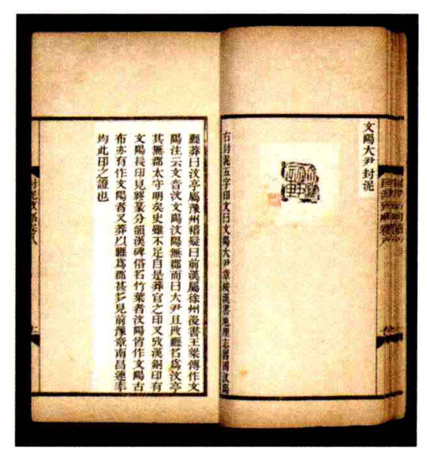


海豐吳氏濰縣陳氏所藏輯成十卷光緒甲辰之秋印于滬上

封泥攷略卷一目

海豐吳式芬子苾
濰縣陳介祺壽卿 同輯

古鉩封泥
左司馬聞竘私鉩 陳藏
宋連私鉩 陳藏
舶□□□ 下三字不可審釋 陳藏
漢帝信璽封泥
皇帝信璽 陳藏



文陽大尹封泥

縣莽曰汶亭屬豫州稽疑曰前漢屬徐州後書王梁傳作文陽注云文音汶文陽汶陽無郡而曰大尹且所縣名爲汶亭其無郡太守明矣史雖不足自是莽官之印又攷漢銅印有文陽長印見繆篆分韻漢碑偁名竹葉者汶陽皆作文陽古布亦有作文陽者又莽以縣爲郡甚多見前豫章南昌連率均此印之證也

清，吴式芬、陈介祺辑《封泥考略》底本卷首及内页，上海博物馆藏（图9）

研究的成果，也为当时篆刻创作提供了很大的便利。明清传统印学的积累，奠定了现代玺印学术研究的基础。

玺印的审美，也是明清印学研究的重要主题。审美价值是宋元以来玺印收藏家的最初动机之一。一些文人士大夫厌倦于现实的艺术风尚，借物以怀古，触发历史的联想和通感，从古代风格中感悟到丰富的想象空间。陆友仁得到“卫青”玉印激发起的感触具有一定的共性：“天荒地老故物存，摩挲断壁悲英魂”（泰不华《卫将军玉印歌》）；“将军功业汉山河，江南陆郎古意多”（揭傒斯《题姑苏陆友仁藏卫青玉印》）。将眼前的玉印与汉时大将军卫青的历史活动串连起来，审美的过程丰富而深沉。清人朱象贤得到一方古武官印，感怀人世沧桑而印主无传：眼前古印土痕斑驳，而当年系以印绶，钤以紫泥，军中授印何等悲壮（《古印》诗）。一件古印的审美过程，是在诗人眼前展开了一幕历史的场景。

其次是对玺印所蕴含的古人艺术智慧与创造力的体认。“古朴”的外在特征与内在的“精神心法”是明清以来玺印审美的明确指向。明代朱简《印章要论》提出“汉晋印章传之于今，不啻锺王法帖……至若印章，悉从古人手出，刀法、章法、字法俱在，真足袭藏者也。”徐坚论及秦汉古印的笔画、体势进一步作如此议论：

“今观秦、汉印中，壮如鼓剑，细如抽茧，端庄如搢笏垂绅，妍丽如春葩，坚卓如山丘，婀娜如风柳，直如挺戈，屈如拗铁丝，转折如脱刃、如折竹，密如布棋，疏如晨星，断如虹收，联如雁度，纵如纵鹰，收如勒马，厥状非一，其妙莫穷者，惟一片神行其间，以故能出于无法，臻于极法。”（《印戋说》）

化抽象为具象，用比兴的手法解析古印的种种艺术表现，需要观赏者在凝神息气的状态之下完成体验过程。随着文人篆刻艺术的发展，明代晚期古玺印的鉴赏观念扩展为创作与审美理论，构成了中国印章艺术理论的完整体系。

玺印作伪与辨伪

古玺印作伪的现象，在宋代之前已经出现。著名的传国玺伪造事件，牵涉到的是争夺皇权正统地位。《旧五代史·晋书》记载后晋少帝降契丹后，契丹首领以为所献传国玺“非工”，遣使追问原委，晋帝始说出真传国玺在后唐焚毁后，“先帝受命，旋制此玺”的实情。薛尚功《历代钟鼎彝器款识法帖》中摹录了三种传本“秦传国玺”，明甘旸又再据此摹刻收入他的《集古印正》（图10）。其实伪造的《传国玺谱》，在宋代赵彦卫《云麓漫钞》中已辨其“不古”。今天看来，不但其文字风格不合于秦篆风格，印面边长达11厘米之巨也完全不合佩印时代的形制标准。

由于收藏玺印风气渐盛而催生的作伪和仿古两种现象在宋代并存。作伪意在射利，明清时代出现的伪印大多属于这一种情况。仿古



向巨源本"受天之命，皇帝寿昌"



蔡仲平本"受命于天，既寿永昌"

明，甘旸摹刻"秦传国玺"两种（图10）



"平西将军"（伪）（图11）

本是缘于好古的心理，为满足赏玩而制作。宋宣和年间（1119～1125年）曾仿造不少三代铜器，用以制礼作乐，也蕴涵艺术鉴赏的目的。宋代以后仍有仿玉器、瓷器作为陈设观赏的风气。明代一些篆刻家以铜、玉摹刻古印，辑成印谱以传古迹，同样也属于仿古艺术范畴。（图11）但一部分仿古印在后世流传的过程中，原始目的往往已被掩盖，以至于迭经递传，难以分辨。仍以"卫青"玉印为例，陆友仁所得本是残半之物。《簠斋古印集》所存，从书法笔形看尚比较近于真品。（图12a）至沈润卿刻谱中所摹《汉晋印章图谱》著录的一印，已成完整之印（图12b），应是宋代好古者所为，或属早期伪造。至明甘旸《集古印正》、清汪启淑《汉铜印原》与《讱庵集古印存》所收入者，又为各不相同之物（图12c）。可见摹古与作伪似已鱼鲁莫辨，但其中无一真品。

明代的伪仿之印，至少在清代初期已见进入内府的收藏。"大阳长印"、"大将军印"等品，即属此类伪物。（图13）至清代中期，收



a



b



c

"卫青"的不同钤本与摹本（图12）
a. 见于《簠斋古印集》 b. 见于沈润卿刻谱
c. 见于汪启淑《讱庵集古印存》

藏家已有望而生畏的困惑，乾隆年间（1736～1795年）吴好礼在《秦汉印集》跋中云，时下伪品充斥："遇有售者，不敢独断，与二三鉴古君子考校真赝，辨析毫芒"，这是很有代表性的状况。汪启淑以广征博



"大将军印"，《金薤留珍》著录（图13）

收为宗旨，然收入其《汉铜印原》的伪作竟达300余方之多。（图14）因而，辨伪鉴定成为收藏与学术研究的新课题。

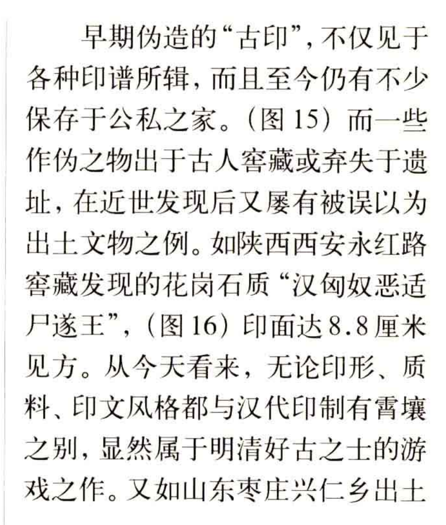


a



b

"武德长印"（图14）
a真品，b伪品，《汉铜印原》著录



早期伪造的“古印”，不仅见于各种印谱所辑，而且至今仍有不少保存于公私之家。（图15）而一些作伪之物出于古人窖藏或弃失于遗址，在近世发现后又屡有被误以为出土文物之例。如陕西西安永红路窖藏发现的花岗石质“汉匈奴恶适尸逐王”，（图16）印面达8.8厘米见方。从今天看来，无论印形、质料、印文风格都与汉代印制有霄壤之别，显然属于明清好古之士的游戏之作。又如山东枣庄兴仁乡出土



"汉匈奴恶适尸逐王"（伪），1971年西安市永红路菊花园窖藏出土，88X88mm（图16）



"杜陵右尉"（伪），铜，上海博物馆所藏资料（图15）

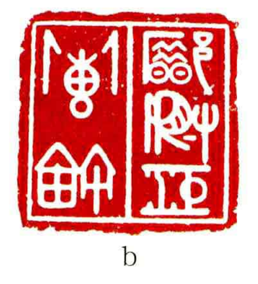




"右卢淳车䢼玺"（伪）（图17）



a



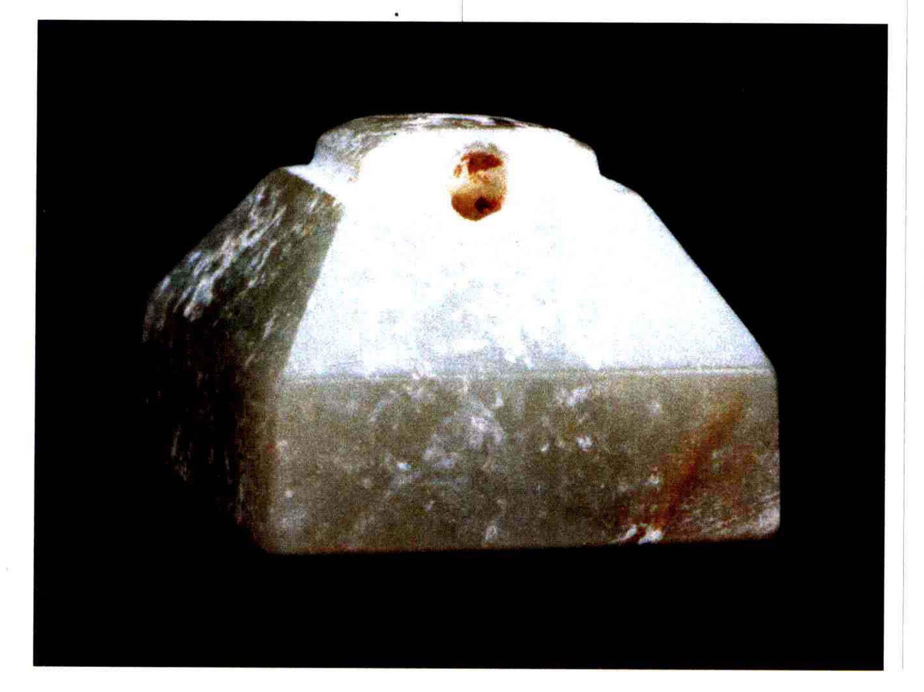
b

"□湩都左司马玺"（伪）（a）、"郿将洍传玺"（伪）（b）（图18）

的"古玺"，（图17）在数家收藏机构藏有同范所铸的伪品，说明是属"先入土，再出土"的作伪手法。

伪造战国古玺在清末盛行。如"□湩都左司马玺"，其形制似为三晋，但印文杂有燕、楚风格。《簠斋古印集》也收入若干类似之伪品。《十六金符斋印存》中的"郿将洍传玺"系伪造的大型玉玺，早年已流出国外。（图18）对古玉印的特征，晚清时代收藏家认识尚不充分，此期印谱如《十六金符斋印存》所收"张疕"即系误入之伪品。近年境外古玩店出现的"王鲜"玉印，文字系拼凑而成，以新玉做旧，技法比较熟练，颇易使人受惑，是当代伪造汉玉印的典型之物。（图19）

印体真而印文伪刻，是晚清古

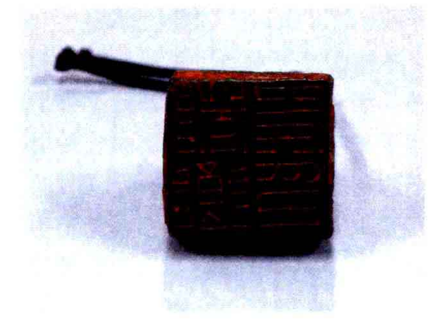




"王鲜"（伪），玉，上海博物馆所藏资料（图19）



"都乡侯印"（伪），铜，上海博物馆所藏资料（图20）



董商作伪的手法之一。其特点是利用已经磨灭文字或者本无文字的素面古印，加刻上杜撰的印文，也有磨去一般官印品类，重刻稀见或者品级较高的官印，以牟善价。如"都乡侯印"、"临淄侯家丞"、"右将军印"皆是（图20、21、22）。按汉晋制度，列侯佩龟钮金印，可见此瓦钮"都乡侯印"乃后人改刻而成。"右将军"的品秩很高，印文当用五字作"右将军印章"，经测量其印台较同类官印为低，可见也是磨去旧文改刻而成。"临淄侯家丞"的作伪者因不明临淄之地在汉代为郡治或王国之都，不得以其地封侯，从而显露作伪的破绽。此类伪印的文字亦多软弱无力，是赝鼎的共同特点。

另一类是凭空虚造的伪品。"汉匈奴柳鞬姑涂墨台耆且渠"一印，形制系仿自"汉匈奴破虏长"

"临淄侯家丞"（伪），铜，上海博物馆所藏资料（图21）







"右将军印"（伪）（图22）



"汉匈奴栁鞬姑塗墨台耆且渠"（伪），铜，私人收藏（图23）

（图23、24），印文官号则取自《汉书·匈奴传》，可谓构想细密，但其钮式为西汉风格，而印文所刻匈奴语官印为东汉时期方始出现的类型，形制与印文的制度内涵不能统一，也是伪印的一般特点。

玺印的辨伪方法，在于将印文风格、形制及其所涵官制、地理信息与古代文献记载进行综合考证，作出辩证判断。深入地了解古玺印的演变历史，熟悉各时期的实物特征，是掌握鉴别能力的基础。

印章作伪的另一范围是伪造书画上的印记。张彦远《历代名画记》提出"明跋尾印记，乃是书画之本业耳"，是认为题跋、印记都是书画研究的对象。伪造书画上的印记有两种目的。一是虚构流传经过。书画本真，但为提高其地位，伪造前代内府或名家收藏印记。某传世宋人书迹上除元人张雨所钤印记为最

西汉，"汉匈奴破虏长"，铜，上海博物馆藏（图24）







"御府图书"(图 26)



"内府书印"(图 25)

早之收藏标志外，另有"绍兴"、"内府书印"两种，(图 25)但后者无论印式、文字均不入南宋格调，应属后人添加。某隋唐传本墨迹上钤有唐、五代的印记，均为真迹。但在引首所钤的"御府图书"，(图26)却与南宋时代内府印记风格完全不同，而且在此处出现的徽宗赵佶墨书花押也不合规制，画押的形态与《赐岳飞手敕》上所见不同，说明也是蛇足之病。二是书画与印记均为伪造，后者为前者作伪证。米芾《多景楼诗帖》在流传过程中出现了孪生现象，海外藏本与国内藏本上所钤"乾隆鉴赏"、"石渠宝笈"、"三希堂精鉴玺"、"宜子孙"四印微有不同，各取其两印再与今存北京故宫博物院的原印所钤印迹对勘，真伪即明。(图 27)此类作伪印迹在书画鉴定中发现最多。书画伪品上也可能出现真印，这就不是印章作伪的问题了。

传世书画上的印记，至今悬案甚多，如有的印记极为相似而出现数种，在作者名印、别号印、皇朝的年号印中都有此类现象，是值得研究者悉心探究之处。

真实的资料才能说明真实的历史。玺印的鉴别既是保证收藏纯正性的前提，更是保持学术研究资料科学性的前提。




海外藏本上所钤(伪)



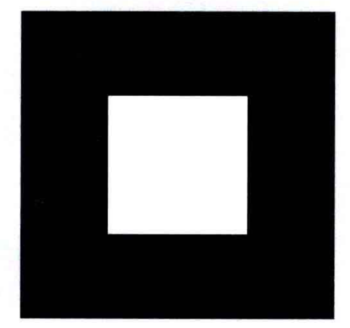

国内藏本上所钤




北京故宫博物院藏原印所钤

米芾《多景楼诗帖》所钤"宜子孙"、"三希堂精鉴玺"(40X22mm)印迹的真伪比较(图 27)

第七章



文人印章艺术的兴盛——明清篆刻流派

文人用印体系在明代中叶以后更多地由文人篆刻家的创作来实现其延续与发展。印章艺术创作队伍主体的转变，经历了由个别到普遍的过程。促成此种变化需要一定的历史条件。篆刻流派的形成则是篆刻艺术发展趋于成熟的标志。

第一节　石章时代与篆刻艺术的兴起

石章的普遍使用，是引导文人阶层参与篆刻创作活动的重要动因，也是篆刻艺术形态构成与发展的物质条件。篆刻技法是从古玺印时代铜、玉类印章的铸、刻工艺中独立出来，在文人创作石章的基础上形成的。新的技法在新的物质载体中得到充分自由的发展，成为篆刻流派印风的主要构成因素。

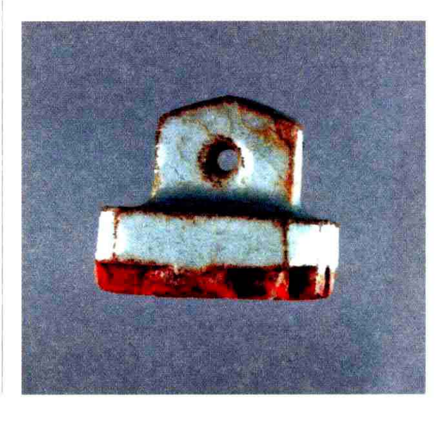
石章时代的开启

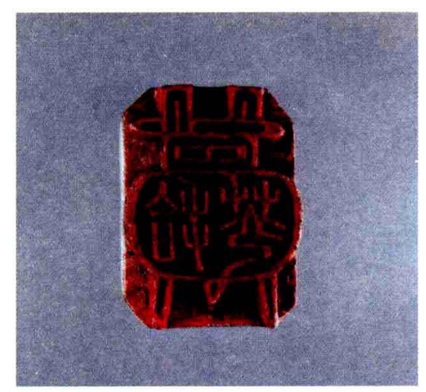
东晋，"兰陵太守章"，江苏镇江燕山3号墓出土（图1）

战国时代已存在以石质作为印材的现象。汉代以印为殉形成丧葬礼俗，采用滑石制作明器在一些地区比较流行。湖南长沙、常德地区两汉墓葬出土的一批滑石质官私印，以及江苏镇江燕山3号墓出土的滑石质"兰陵太守章"（图1）、南京老虎山东晋墓出土的滑石质"零陵太守章"等，都是实用玺印体系以外的替代性制作。石印还没有进入普遍的应用领域。

两宋时代，文人士大夫用印的品类扩大，传统的铜、晶、玉等印材制作不便、糜费物力成为制约玺印文化功用进一步拓展的因素。寻求便利、简易的印材是必然趋势。中国玺印的质料进入了铜印与其他非传统印材并用的时代。

瓷业历史悠久的景德镇，在南宋至元代持续制作青白瓷的私印，具体品类包括名号印、藏书印、闲章、姓氏押记等等，说明瓷印的制

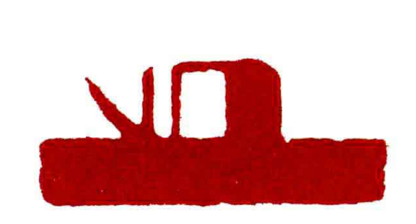




宋，"拾芳"瓷印（图2）

作在当地形成了商业形态。(图 2)

民间使用木印在北宋曾被推广，铜料的紧缺是其重要的背景。宋真宗大中祥符五年(1012年)诏令“诸寺观及士庶之家所用私记，今后并方一寸，雕木为文，不得私铸”(《宋史·舆服志》)。诏令显然只是限制一般士人庶民私铸铜印，并未产生持久的效果，但倡用木质印，无疑具有积极的社会影响。湖南长沙杨家山宋墓出土的木质“趯”印，年代下限为乾道三年(1167年)。两宋之际的钱世瑞组印与地处北方的阎德源组印，质料与形制相同，年代相近，不是偶然的现象。钱世瑞曾官枢密院副史，后贬为湖州府尹。木质印材在此际已有进一步的普及，亦为士大夫所乐意采用。



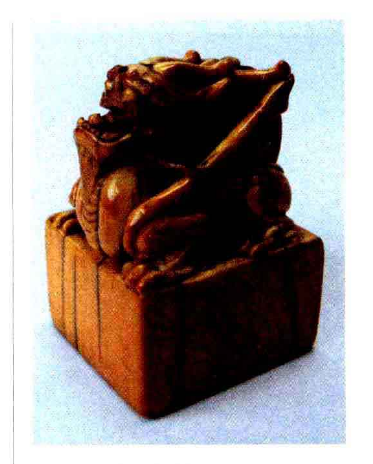
金，虎钮玉押，上海博物馆藏（图 3）

玉、象牙、琥珀、水晶仍是宋元时代流行的印材。(图 3、4) 但石章的比例上升具有不同寻常的意义。除了前面所揭南宋“默奤”、元“仲文”石章外，见于发表的出土资料还有：

1960 年南京太平门外王家湾北宋墓出土“引意”石章一方。

1973年黑龙江绥滨县金代墓群3 号墓出土石质“郎”押。(图 5、6)

近年发现的宋元时代石章，石





元，"直敬堂"，象牙，珍秦斋藏（图4）





宋，"引意"，石，南京太平门外王家湾北宋墓出土，南京市博物馆藏（图5）



"郎"押，黑龙江绥滨县金代墓群三号墓出土（图6）

质包括滑石、福建寿山石、浙江青田石等。从“默禽”、“如斗”的钮式雕刻来看，（图7、8）已经脱离了此期常见橛钮的实用风格，动物的造型和整体布局都表现出十分成熟的技法，揭示了当时铜、玉、瓷、石等印材的钮式雕刻已经完全融合，纳入了社会应用性的印材。这为过去推测元代文人用印已有石章刻制的推论提供了可靠的印证。这些石章来自不同的地区，从内容和风格上看多是文人用印，其应用已经不是初始期的状况。以目前发现的两宋印章而言，远早于文献记载的王冕使用石章的年代，更比文彭出生的时间至少早出200年以上。

石章时代的帷幕在宋元之间已经徐徐拉开。

在普遍现象的背后不会没有文



宋，"默禽"，石，采自《唐宋元私印押记集存》（图7）

元，"如斗"，寿山石，采自《唐宋元私印押记集存》（图8）

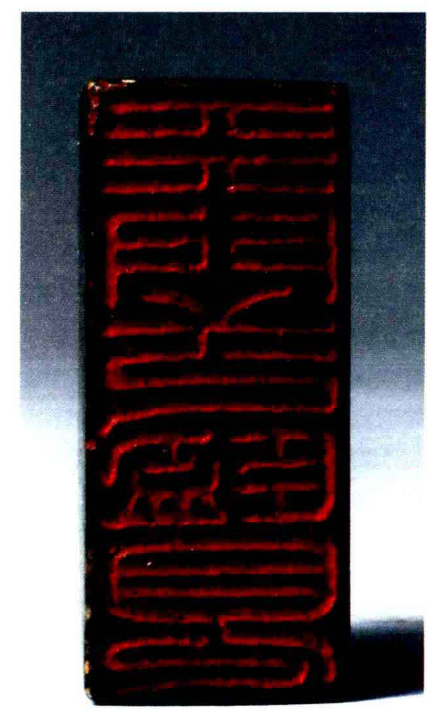
人的作为。北京故宫博物院藏赵孟頫《致国宾山长帖卷》中透露了赵氏为人刻印的事实：“名印当刻去奉送，承别纸惠画绢、茶，与鹿鸠、鱼干、乌鸡、新笋，荷意甚厚，一一祇领，不胜感激……”此信虽未能说明他所刻为何种印材，然以赵氏的身份手刻铜印，是难以想像的。时风之下，上层文人在石章上一展身手，已是势之必然。

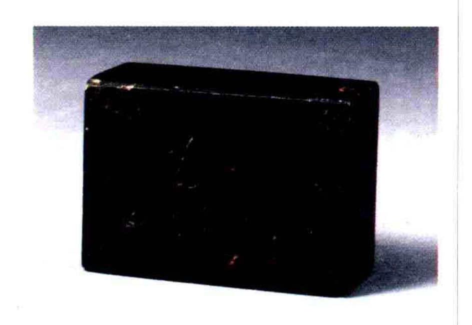
明初风气与元相接。由卒于明初，距元亡分别仅22年、25年的鲁荒王朱檀“鲁府图书”、“天门一览”、“奎璧之府”和黔宁王“沐英”等四方石印，（图9）足以说明上层

使用石章由来已久，镌刻石章的风气亦非一时现象。朱檀封于兖州，其地去莱州未远；沐英封于云南，两王用印同为温润剔透、色泽似玉的莱阳石，说明印材是经过选定的，选择的标准已注重外在的美观。

明代宫廷制作的石章，印钮雕刻更为讲究。北京故宫博物院所藏成化年前后的石质玺宝与闲章，亦







明，“天门一览”，莱阳石，山东邹县鲁荒王墓出土，山东省博物馆藏（图9）

是民间之风进入宫廷的反映。成化皇帝并曾以石印赐给司礼覃昌（王世贞《皇明异典述》），可见石章在明代前期纳入了通用印材的范围。

一般文人士大夫与皇室用印的风气相互呼应。上海朱氏家族墓地所出的两方石印，钮制雕刻亦十分精美。值得注意的是朱子文的“丁丑进士”石印后侧刻有“周经篆”三字，当是作者署款。朱氏印石篆刻的年代亦早于《印人传》记载文彭从事石章创作的时间。（图10、11）



明，“丁丑进士”，青田石，上海博物馆藏（图10）

文字记载往往眷顾名人。与王冕同里的刘绩在《霏雪录》中说以石刻印“自山农（王冕）始也”，也多少是出于乡谊为之宣扬。将石章使用初创权列名于王冕与文彭，既不



元，王冕用印"方外司马"（图11）

符合实物揭示的史实，也不符合事物发展的逻辑。

随着石章的广泛使用，印材的品类也逐步开拓。以叶腊石为代表的软石印材体系确立起来，叶腊石摩氏硬度为2～2.5度，易于受刀，镌刻时可控性强，因而受到印人的激赏。而从鉴赏的角度来看，青田石、寿山石的色泽丰富，具有类于玉石的观感，亦为士人和一般民众所喜爱。明末屠隆(1543～1605年)在《考槃余事》中就为此评述："青田石中，有莹洁如玉，照之灿若灯辉，谓之灯光石。今顿踊贵，价重于玉，盖取其质雅易刻而笔意尽也。"这也是青田石印首先流布的重要原因。

印章的创作状态由此完全改变。

对于铜、玉、牙印之类难以问鼎的文人，纷纷走刀于石章，周亮工《印人传》记述了文彭刻印的前后变化："先是公所为印皆牙章，自落墨而命金陵人李文甫镌之……自得石后，乃不复作牙章"。明代文人沈野针对友人的疑惑，说到石章刻印快意尤为透彻："或曰灯光、鱼冻固妙矣，而金玉银铜更自可爱，今足下独刻石，余一切罢去，何耶?余曰'金玉之类用力多而难成，石则用力少而易就，则印已成而兴无穷，余亦聊寄其兴焉耳，岂真作印工耶'"。石章创作的快感引发了文人"聊寄其兴焉"，"印已成而兴无穷"的情致。文人必须假手于印工制作印章的历史从此结束，石章时代的开启为中国印章走向纯艺术化方向铺展了坦途。

篆刻艺术的文化内涵与篆刻理论

文人书画、篆刻是一种雅逸文化。雅逸的生活情趣是魏晋以来文人心中挥之不去的情结。（图12）

明中叶以后，处在富庶生活状态中的一些文人士大夫并不满足于一般的市民文化，新兴的篆刻艺术被提升到与书画同样的地位，体现出一部分文人追求新奇高雅的情趣以显示独立品格的取向。李流芳对早年刻印的回忆很能说明当时文人对此种新的遣兴方式的兴趣："余少年游戏此道，偕吾友文休（归昌世）竞相摹仿，往往相对，酒阑茶罢，刀笔之声扎扎不已，或得意叫啸，互相标榜前无古人。"（《宝印斋印式序》）篆刻创作过程在李流芳看来是一种精神的愉悦，而非枯燥的劳作。

篆刻创作注入了新的文化内涵，创作的旨趣便很大程度上超脱于传统意义上的"实用"，由此导致了艺术属性的确立。



明，"近亦忧退亦忧，何时而乐乎"（图13）



古代文人书案（首都博物馆展厅）（图12）

刻刀是自由的，篆刻作品的方寸空间在文人手下发挥到极致。这一片自由的天地可以寄托胸臆，他们找到了一种新的艺术形式来倾诉和抒发。明代篆刻的印文主题大多不是名号、斋室和书画伴侣式的语词：

忧世心志："近亦忧退亦忧，何时而乐乎"、"人臣当先国家之急则后私讐"（《学山堂印谱》）；（图13）

哀怨失意："抚剑伤世路"（《承清馆印谱》沈千秋）、"不得立君侧，山林而已矣"（《学山堂印谱》）；（图14）

傲岸独立：何通"不看人面免低眉"（《学山堂印谱》）、"但愿老死花酒间，不愿鞠承车马前"（《学山堂印谱》）、"一生傲岸苦不偕"（《承清馆印谱》归道玄）；（图15）

狂逸不羁："黄金白璧买歌笑"（《承清馆印谱》李流芳）、"聊浮游以逍遥"（《承清馆印谱》梁千秋）、



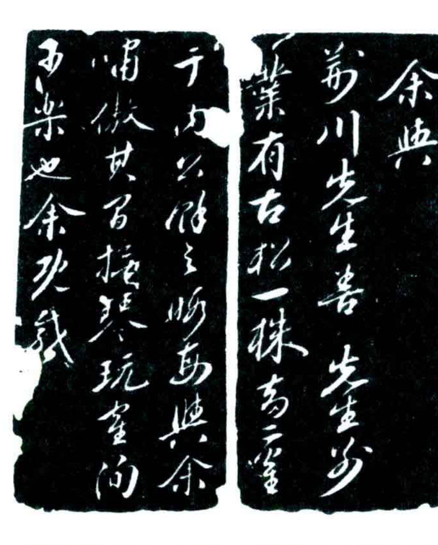
明，沈千秋刻"抚剑伤世路"（图14）



明，何通刻"不看人面免低眉"（图15）



明，何震刻“放情诗酒”（图16）



明，文彭刻“琴罢倚松玩鹤”（图17）









“放情诗酒”（何震）；（图16）

寄情山水：“愿纵青山屐”（《承清馆印谱》沈野）、“空林独与白云期”（《承清馆印谱》程彦明）、“琴罢倚松玩鹤”（文彭）；（图17）

内省自修：“轻诺者必寡信”、“勿以薄而志不壮，贫而行不高”（《学山堂印谱》）。（图18）

忠君与忧时、入世与出世的矛盾冲突于晚明文士胸中，石章成为文人书画、诗文以外寻求排遣的又一独语空间。晚明篆刻作品的印文内容改变了玺印的表义格局，构建了篆刻文化功能的独立性。



明，“轻诺者必寡信”（图18）

篆刻印文主题的这一类表现持续到清代中期。汪启淑《飞鸿堂印谱》收入358人所作的近四千方印作中，除了极少部分斋室印外，大多仍是志士愁人或清风明月之类的语义内容。

文学的意蕴在晚明以后进一步延伸到印章的边款。镌刻边款是书画题跋形式的引入，也源于官印背款格式的触发。诗文与记事边款的出现强化了印章的思想与艺术的承载功能。文彭的“琴罢倚松玩鹤”边款可以看到文人篆刻早期边款主题的突破：

“余与荆川先生善。先生别业有古松一株，畜二鹤于内。公余之暇，每与余啸傲其间，抚琴玩鹤，洵可乐也。余既感先生之意，因检匣中旧石篆其事于上，以赠先生。庶境与石俱传也。时嘉靖丁未秋。三桥彭识于松鹤斋中。”

“荆川先生”即唐顺之（1507～1560年），嘉靖时授翰林编修，调兵部主事，曾督领兵船在崇明一带抵御倭寇。此印边款记述了“琴罢

玩鹤”的雅兴与两人之间的交游，延伸了印文的意境。

扬州画派人物高凤翰为祝瑞（荔亭）刻“雪鸿亭长”一印的边款，记录的是江都的灾情和友人祝荔亭奔波安抚，解救民生之事。（图19）边款不再仅仅是署名、记年的程式。





叙述创作逸兴和情状

邓石如秋怀无事，以印石入火焙煅，石章色泽“幻如赤壁之图”，在作者眼前如见苏东坡泛舟于烟水之间，遂以此石刻成“江流有声断岸千尺”。（图20）“金人”印边款记录吴昌硕病臂不能刻石，因而篆成印稿后嘱弟子徐星州代刀之事，交代了此印是二人合作的结果。（图21）

印人遭际

吴熙载所刻的自用印曾遭人偷窃。他刻自用印“饥思煮石”时，印款特地刻上“让翁自用，窃者无耻”一语，显然夹杂着无奈与怨恨。赵之谦的“餐经养年”边款则记录1862年家破人亡的遭遇，读来令人忧伤。（图22）

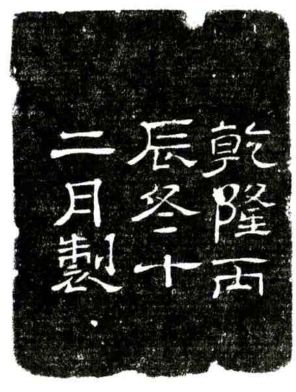


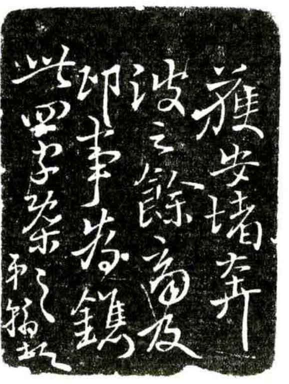


清，吴昌硕刻“金人”（图21）
边款：“景张先生得楚爰金于寿春，属吴君昌石篆此二字，时吴君病臂，命徐星州捉刀。”

清，高凤翰刻“雪鸿亭长”，青田石，上海博物馆藏（图19）





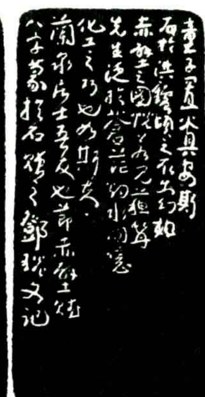


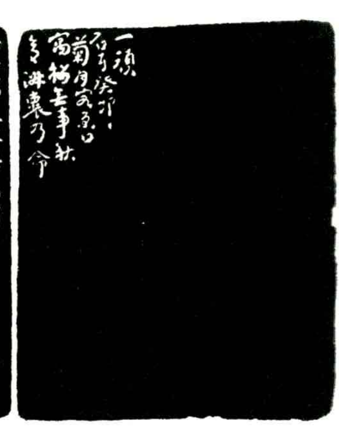




清，邓石如刻"江流有声断岸千尺"，青田石，中国印学博物馆藏（图20）









载记交游

晚年出家为僧的画家丁元公为王撰所作"三余堂·随庵"两面印，是1677年春作者与王氏以及同里朱彝尊放棹同游娄东后的记事作品。（图23）朱氏所作《沈醉东风》一曲也存迹于印侧。边款记录了当世文豪与两位画家的一段游踪。

丁敬与金农有水乳之契，曾在杭州比邻而居。乾隆二十三年(1758年)金农定居扬州三年后，寄诗探问老友。丁敬即创作"只寄得相思一点"印章以报，并在边款中记载下这一宗秀才人情。金石长留天地，读来意蕴深长。（图24）

秦淮歌伎、女画家马湘兰对王穉登的半世情缘凄戚感人。何震"听鹂深处"一印的边款留下了王氏赠此印予马湘兰的记录，(图25)遂使普通的闲章成为诗人一份真挚情感的见证。

显然，印文和边款表义功能的

清，赵之谦刻"餐经养年"，43X43mm（图22）













三餘堂爲奉常公讀書之處壬辰三月与錫鬯放棹婁東隨菴言兄索刻是印遂[illegible]此兩面印以應之丁元公記

香茅屋青楓樹底小蓬門紅板橋西雖無蔗芋田也有桑麻地野薔薇結個笆籬旋添種山茶綠萼梅這便是先生錦里

右調沉醉東風 秀水朱彝尊作

清，丁元公刻"三余堂·随庵"两面印，青田石，上海博物馆藏（图23）

清，丁敬刻“只寄得相思一点”（图 24）

转变与拓展，都凸现了篆刻作品的文化特征。文人成为篆刻的主创角色，改变了印章的属性与艺术审美的主题。

自觉的艺术创作引起技法体系与风格的重组，同时呼唤学说形态来解析新的艺术现象，引导艺术的前行。中国印史由存在制度、风尚、技艺而走进拥有理论体系的阶段。

明清之际篆刻审美的理论基础首先来自于对玺印的鉴赏体验，这也是当时篆刻创作观形成的依据。另一方面，则是创作的繁荣推动着篆刻审美与技法理论的发展。周应愿《印说》、沈野《印谈》、李流芳《题〈菌阁藏印〉》、杨士修《印母》、徐上达《印法参同》、潘茂弘《印章法》、朱简《印经》、许容《说篆》、秦爨公《印指》、夏一驹《古印略考》、袁三俊《篆刻十三略》、王文治《铜鼓书堂藏印序》、陈錬《印说》和《印言》、汪维堂《摹印心法》、张在辛《摹印心法》、冯承辉《印学管见》、孙光祖《篆印发微》、桂馥《再续三十五举》等都是明清时期有代表性的撰述。此期印学理论著作中提出了一些重要的美学命题，如：

篆刻作品乃为作者的“心画”；作品体现了人的性情和学养；“印如其人”，风格表现作者的性格；作品要以“传神”为上等等。

在创作技法理论方面，不仅形成了篆书书法、镌刻刀法、章法（构图）的规律性认识，还提出了“不计工拙”的写意论，“印外求印”和“印从书出”的方法论，以及“雅与正”、“变与纯”、“巧与拙”的辩证关系。

作品须“三有”：有意、有笔、有刀，刀法乃表现笔意为上(徐上达《印法参同》)。

刀法的“六害”：心手相乖，有





明，何震刻“听鹂深处”（图 25）

形无意；转运紧苦，天趣不流；因便就简，颠倒苟完；锋力全无，专求工致；意骨虽具，终未脱俗；或作或辍，成自两截（周应愿《印说》）。

“五要”：苍、拙、圆、劲、脱（沈野《印谈》）。

“四病”：嫩、巧、滞、弱（沈野《印谈》）。

篆法的“八要”：性情逸，法师古，笔势健，疏密匀，轻重得宜，转折有法，文雅，自然（佚名《印学正源》）。

意境的“七擅”：古、坚、雄、清、纵、活、转（杨士修《印母》）。

意境的“五妙”：停匀、流动、典雅、丰神、古朴（佚名《印学正源》）。

这些创作规范与鉴赏标准的确立，反映了明清篆刻家对篆刻艺术审美的本质认识。

篆刻批评与品评标准也是明清篆刻理论体系的组成部分。如朱简在《印经》中提出“工人之印以法论”、“文人之印以趣胜”的界分；甘旸提出“印之佳者有三品：神、妙、能”（《印章集说》）；周公谨在《印说》中则另增“逸品”，这四种品格的具体化，在明清印学理论文献中都有所论列。

明代出现了“篆刻全书”类型的著作，徐上达所撰《印法参同》四十二卷，即为一部应用性很强的篆刻创作“百科全书”。

晚明文人篆刻蓬勃兴起的背后是印人队伍的扩张。因地域、技法、师承以及艺术观念的差异，不同风格的流派开始形成。朱简的《印经》首开篆刻家研究的先河，他所列出的明代晚期流派及其主要印家是：

文彭　三桥派：璩元玙、陈居一、李长蘅、徐仲和、归文休

何震　雪渔派：沈千秋、吴午叔、吴孟贞、罗伯伦、刘卫卿、梁千秋、陈文叔、沈子云、胡曰从、谭君常、杨长倩、汪不易、邵潜夫等

苏宣　泗水派：程彦明、何不违、姚叔仪、顾奇云、程孝直等

此外，他又另列出“别立营垒”一系：罗王常、何叔度、詹淑正、杨汉卿、黄表圣、李弄丸、汪仲徽、江明初、甘旭

朱简对于当时印人印派的分类，虽然存在某些历史局限，论列派系的标准不尽严密，但反映了不同风格群体存在的事实。清初周亮工在广泛接触印家和搜集史料的基础上，撰成《印人传》一书，以传记性的跋语记载68位印人事略，另附有待撰名录61人。周氏的著作保存了晚明至清初篆刻家的珍贵史料。清中期汪启淑继之撰集当世印家128人，成《续印人传》八卷。后冯承辉撰《印识》、《国朝印识》各二卷，至近代叶为铭又合周、汪、冯三书并再增补清中期以来印人续为《广印人传》十六卷、《补遗》一卷，共收入印家1800余人。印人、印派史料的搜集和整理，为文人篆刻史研究提供了重要的依据。

审美、品评和创作技法理论的形成，是明清文人篆刻艺术实践发展的必然结果。

篆刻技法体系的形成

文人用印的个性风格，在宋元时代已经初见端倪。个人对于形式的选择以及部分文人篆写印稿后由印工完成铸、刻，总体上主导了作品的风格形态。但在印工的铸刻过程中，对于篆印者意图的体现，会存在不同程度的距离。铸印或者镌刻牙、木之类印章，在线条的表现力方面，也难以与石章作等齐之观。以叶腊石为主的印材由于硬度适中，便于刻制，结构细而不涩，能精微地体现书法笔意与刀味，在镌刻过程中具有适度的自然脆性，这在表现线条形态的丰富多样性方面具有其他质料难以比拟的优势。因此，篆刻的创作技法与古玺印的制作工艺，既有联系，又有诸多不同。与文人石章创作相适应的篆刻技法体系经历了逐步成熟的过程。篆刻技法体系主要包括以下几个方面：

篆法

书法属性是篆刻作品的主要艺术特质。印章中字体的选择和结构、体态及其适应印面形式的书写法是决定印章艺术性的首要因素。字体的选择又与印作的样式有关。除了偶见选用的楷书、隶书以外，明清篆刻创作主要采用古文字，包括甲骨文、金文、战国文字、小篆以及小篆的几种变体。（图26）唐宋以来一些文人用印中还常见有被称为“款识篆”的字体，是当时传钞的古文，宋郭忠恕《汗简》、夏竦《古文四声韵》、薛尚功《历代钟鼎彝器款识法帖》等文字著作对宋代及以后印文用字曾经产生一定影响。篆法风格的构成除了篆书书法的基本规律以外，还具有个性的因素。这是构成作品风格与形式的基本元素。

明清部分篆刻作品中采用的不同字体（图26）



金文，“东阳”，11X11mm，明，汪关刻



悬针篆，“菿丘馆”六面印（连款），明，叶原刻



小篆，“食笋斋”，明，梁大年刻

章法

篆刻中的“章法”含义比一般所说的“构图”更为丰富。章法的安排依赖篆法的基础，两者具有相互协同和影响的关系。章法还包括作品外在形式的选择，不同的外在形式具有不同的构图要求。(图27)章法更主要的任务是通过多种技术性手段取得印文整体的平衡、协调、变化，处理好文字的疏密、虚实关系，同时也努力体现个人的章法形式风格。

刀法

刀法是刻印的运刀技巧。在篆刻艺术创作实践中，不同的流派与个人具有不同的运刀技巧，因而产生不同的线条性格。篆法通过刀法来体现，刀法又具有独立的表现功能。在不同流派的形成中，刀法具有十分重要的意义。篆刻基本的运刀方法是两种：

冲刀

是执刀入石后，持续推进刻出线条的方法。刻成一刀后在另侧反向以同样动作再刻一刀，形成完整的笔画形态，这是双刀冲刻的方法。冲刀刻出的线条一般比较流畅，(图28)明清以来的篆刻家大多采用这一方法。刻阴文(白文)也有采用单刀完成笔画的，(图29)此种方法使线条保留了一侧的细齿状糙边，具有自然苍莽的效果。阳文(朱文)则需要采用双刀的方法。因此，单刀和双刀是指完成笔画时运刀的次数。

切刀

与冲刀的区别是执刀入石后，



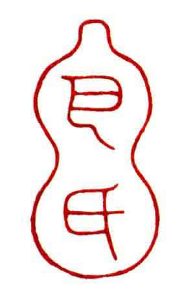


明，苏宣刻“我思古人实获我心”，青田石，上海博物馆藏（图29）

再连续多次起、伏中分段推进，刻出线条。再以同样的方法刻出线条的另一侧，形成笔画。由于多次起伏的连接，自然地形成线条边缘的刀痕，具有凝练苍劲的效果。(图30)

冲刀与切刀只是篆刻创作中两种最基本的运刀方法，而线条的个性风格，还来自于在运用某种刀法时的一些个人习惯和技巧，如速度的疾缓，刀锋的偏正角度以及冲、切刀的交替使用等等。

边款的字体及其刀法也是篆刻创作的技法内容。印款文字是书法艺术通过刻刀在石章上的表现，也是印人书法风格的表现之一。明代以来各种字体先后被印人引入边



a　清，巴慰祖刻“巴氏”



b　清，黄易刻“平阳”



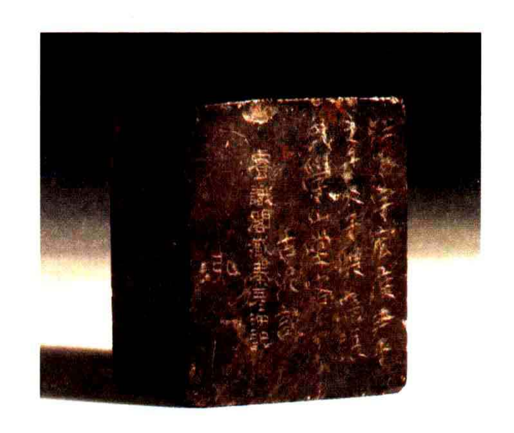
c　清，陈鸿寿刻“延年”



d　清，吴熙载刻“铜士”

明清篆刻部分特殊印式（图27）





明，汪泓刻"不讲道惟恐失道，不见节惟恐易节"，54X45mm，石，上海博物馆藏（图28）



清，丁敬刻"汪彭寿印"（图30）

款，使篆刻的边款艺术出现诸体皆备、风格互异的特色。

明代晚期的文人刻款，已经出现的如文彭的行书、何震的楷书、苏宣的草书和汪关的篆书等不同书体的边款形式。清代中期以后，篆刻作品的边款进一步注重体现书法个性，书体形式和刀法风格可谓气象万千，各擅胜场。

刻款的刀法与书体相互生发。冲刀刻款，也有双刀与单刀两种。早期刻款技法与书丹勒碑相同，即先在印款书写字样，继而用冲刀刻出文字，此种刀法表现笔形、笔意能精致入微。（图31）苏宣等人用行草书入款而使用单刀为主冲刻，出现了简易的风格。

何震从官印凿款中获得启发，创以单刀切刻为主的方法表现边款文字，大多一刀即成一笔，间用双刀补饰，虽圆润妍雅不及双刀法刻款，但却具有简捷写意的情趣和苍劲古朴的趣味，强调了印章边款刀法技法的独立性，成为清代以来刻款的主要技法。清代中期的丁敬等人更将切刀刻款技法推向全面成熟。（图32）

单刀刻款同样因各人技法的不同习惯而显现不同风格。苏宣以单刀切刻中兼带冲、推，故刀痕内敛。他又擅"接笔"，获得生涩与清灵圆畅并具的效果。清代陈豫钟、陈鸿寿两家用薄刃切刻，下刀角度较直，用力稍轻，文字锋棱分明而笔画细劲。清末的钱松以钝刀入石，刀角偏坦，不尚露锋，故款字沉凝、浑厚。黄士陵的边款以冲、推为主，宁静质朴。吴昌硕的切刀刻款用力较重，而刻刀入石角度较斜，气势恢宏，有朴茂雄强的风味。

石章印材便利了边款的创作。印款的书法、刀法和文辞成为艺术家表现情性和才华的又一天地。除了一般的技法原则，不同风格的流派与印人又形成了个性化的技法语言。边款文字的书、刻与印文的篆法、章法、刀法共同构成中国篆刻艺术技法体系的基本内容。



明，文彭刻边款"时还读我书"（图31）



清，丁敬刻"玉几翁"印边款（图32）

第二节　明末清初的篆刻风格和印人的生活

晚明篆刻区域性发展明显，是文人篆刻较快走向兴盛期过程中的阶段性现象，也反映了此期经济社会发展的不平衡。篆刻艺术与印人群体的崛起，与晚明文化风气有关。印人群体的生活既有文人阶层的共性，又因志趣相投形成了特有的方式。

晚明文人篆刻的繁盛

文人篆刻家的活动在吴越地区出现较早。早期文人参与篆刻的活动呈现个体的特征。赵孟頫、吾衍、吴睿、王冕等早期印学研究群体的学术、艺术活动的影响主要在湖州、昆山、杭州、会稽一带。从赵孟頫撰《〈印史〉序》、吾衍著《学古编》、吴睿摹补《汉晋印章图谱》等研究性著作的前后相承，表明这是一个具有学术传统的群体。吴睿的弟子、昆山人朱珪也是见于记载的擅长大、小篆书法并“喜为人刻印”的早期篆刻家（杨维桢《方寸铁志》）。而吴睿不仅淹通印章考订之学，精篆隶，并多为人“篆印”，与吾衍可谓一脉而下，续焰不绝。

明代中晚期，吴门的印风趋于活跃。由于经济的因素，一批书画名家麇集于此。吴门画家沈周、吴宽、祝允明、文徵明、唐寅以及追随这一名家群体的画坛人物，同时也成为比较集中的用印群体，因而文徵明之子文彭以篆刻树帜于吴门并非孤立现象。朱简《印经》中列出的师法文彭的“三桥派”，应是明代形成较早的一个印人群体。

文彭（1497～1573年），字寿承，号三桥，江苏苏州人，曾任两京国子监博士。文彭在文人篆刻史上具有首开门派的地位。由于他经历了由本人篆稿而交他人镌刻，到

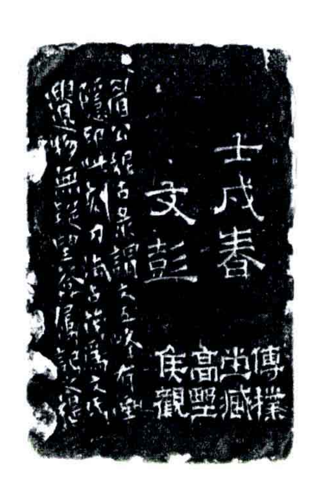
明，文彭“七十二峰深处”，象牙，上海博物馆藏（图1）











明．文彭刻“画隐”（图2）

自篆自刻石章的转变过程，因而也必然存在相应的技法、风格的转换。这是认识文彭篆刻的一个前提。他钤于书画上的印迹也反映了这种实际状况。综合《承清馆印谱》等早期资料来看，文彭的作品风格以宋元一路朱文和借鉴汉印一路的白文为主流，前者主要见于他的书画印迹。流传有绪的文彭篆刻实物“七十二峰深处”、“画隐”和今藏西泠印社的“琴罢倚松玩鹤”等数件可作为其风格的研究资料。（图1、2）“七十二峰深处”牙章传为抗日战争时期出土，文字流畅清丽，镌刻秀润挺健。文彭篆稿的牙章由李文甫走刀，此印恐亦不能例外。

文彭一派，继之者众多。据《印人传》记，文彭究心六书之学，他在南京时期“（何）主臣从之讨论，尽日夜不休”。此外，文彭还录有弟子苏宣。这一时期金陵印坛开始活跃，定居或往来金陵的有胡正言、梁袠、梁大年、韩约素、文及先、张大风、李耕隐等人，而程邃、黄济叔、程云来、吴仁长等印人亦曾游艺于此，成为晚明清初篆刻人才云集之地。

王梧林在诸家中风格独立，具有率意天然之趣。（图3）赵宧光因篆书别开一门，印风有所自出。（图4）李流芳、归昌世、陈万言风格趋同性比较明显，作品皆归于工稳一路，表现为比较典型的文士雅妍之风。（图5、6）



明．王梧林刻“修竹吾庐”（图3）



明，赵宧光刻“寒山”（图4）

明，归昌世刻“开门堪叹事还生”（图5）



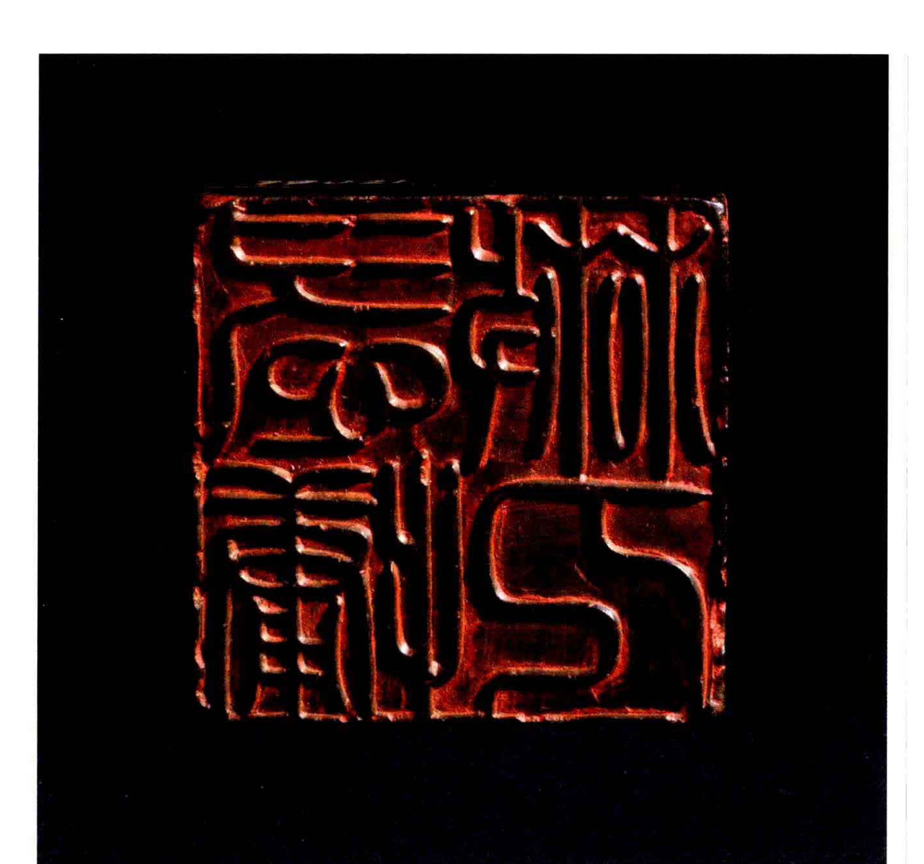
明，李流芳刻“秋颜入晓镜，壮发凋危冠”（图6）

苏州府所辖昆山、娄东、嘉定、华亭一带在晚明经济繁荣，与金陵、吴门联系十分密切，形成很强的地域文化倾向。本地的文人与书画家群体在当时亦颇有影响，吸引了其他地区的名士和艺术家游学于此。徽籍的名士程嘉燧侨居嘉定；后汪关父子亦客居娄东一带；朱简则从昆山陈继儒游；罗南斗（王常）早年流寓吴越，后助上海顾从德编《集古印谱》。故这一区域与吴门相毗邻而为晚明印风流播之地。

汪关（1575年前～1631年后），字尹子，原名东阳，字杲叔，后因获一枚汉代“汪关”铜印而改名。（图7、8、9）汪关为晚明印家中恪守古典的工笔派开创者，其作品明丽纯净，以仿摹古玺和秦汉魏晋及宋元印式神形毕肖为能事，形成了神古貌新、典雅和平的新风格，在晚明印坛上独标风韵。作品主要见存于《宝印斋印式》。

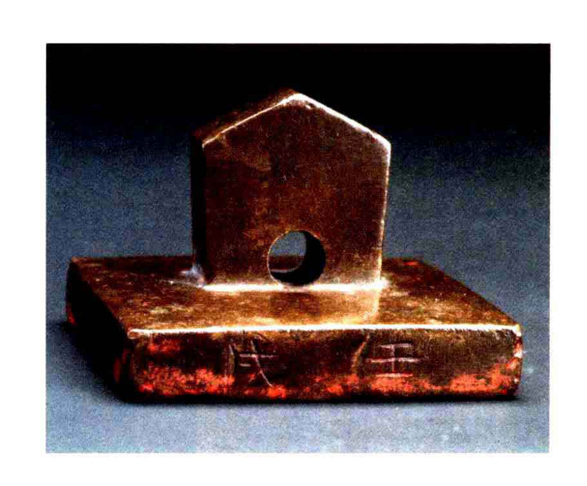


《宝印斋印式》辑录的汉“汪关”铜印及汪关手书跋语（图7）



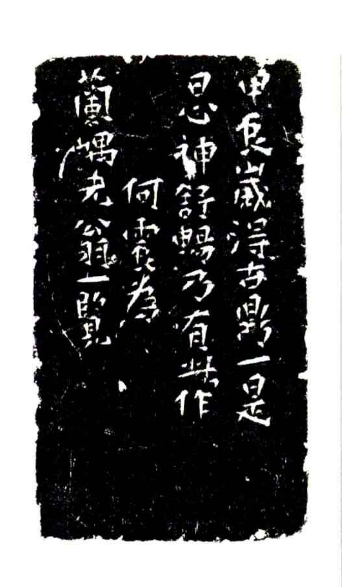
明，汪关刻"浛慵散人"，石，上海博物馆藏（图8）







明，汪关刻"张炳樊印"，铜，上海博物馆藏（图9）



明，何震刻“笑谈间气吐霓虹”（图10）

徽州籍印人为晚明的一支劲旅，以何震为其主帅。周亮工论及篆刻风气流播时云：“自何主臣继文国博起，而印章一道遂归黄山（指徽州，笔者注），久而黄山无印，





明，吴考叔刻“火不爇贞玉，蝇不点清冰”（图12）

非无印也，夫人而能印也。”（《印人传·书程孟长印章前》）可见当时徽州印风之盛。

何震（约1530～1606年），字主臣、长卿，号雪渔，婺源人。印风初承文彭，后形成个人特色，尤其是晚年的作品，刀法猛利方正，气势酣畅沉雄。他的朱文印则流转遒劲，遂自成一派。“笑谈间气吐霓虹”、“烟波钓叟”是他传世的精品之一。（图10、11）此印入石较浅，起收处多不加补饰，反映了何震作品的特色。何震游历边塞后，声名鹊起，对于徽州篆刻产生很大的影响，他的人生道路亦具有示范效应。徽州本有木刻、石雕工艺的悠久传统，良工辈出，转习刻印亦具



明，何震刻“烟波钓叟”，青田石，上海博物馆藏（图11）



明．吴迥刻“马士英印”（图13）

天然条件，黄山“继主臣起者不乏其人”（《印人传·书汪宗周印章前》），成为晚明篆刻的又一渊薮。

除了朱简列入何震一派的梁袠、胡正言、吴正旸外，吴考叔、金光先、吴忠、吴迥、程原、程朴等都是师从或私淑何震的印家。（图12、13）

金光先（1543～1618年后），字一甫，1612年辑成《金一甫印选》。





明．苏宣刻“江东步兵”（图15）

（图14）善刻铜玉印，仿秦汉能入神韵。他在《印选》自序中述“余少时究心斯学”，赵宧光赞其“尝手翻汉印不下千钮，置之古朴莫辨”（《金一甫印选序》）。

苏宣（1553～1626年后），字尔宣，一字啸民，号泗水，又号朗公，安徽歙县人。（图15）篆刻风格受何震熏染，用刀劲健，气格壮伟，被晚明评论家列为文、何、苏三足之一。苏宣为世家子弟，专心研习刻印，弱冠之年设馆于文彭家，教习童蒙，因而得获文彭亲授篆刻技法。后在上海顾从德、嘉兴项元汴处纵观秦汉印章，积聚深厚功力。苏宣在艺术上主张“始于摹拟，终于变化”，立意较高，曾自谓“为名公大家，学士文人所睨之以为奇者，岂止数十百千”（《苏氏印略·自序》）。传世有生前所辑《苏氏印略》。

朱简（1570～1625年后）亦出身殷实之家，陈继儒《印品》序中说他弃家中“美田园”而远游，以学诗文及文字篆刻为乐事。（图16）朱氏对印学具有很深的造诣，著有《菌阁藏印》、《印品》等，所撰《印经》是晚明重要的印史、印人、印派研究的文献。创作具有率真写意的倾向，采用切刀刻印，线条苍劲，清人秦爨公评其印作有“一种豪迈之气不可磨灭”（《印指》），在当时崇尚古法、流行端严的时风中卓然自立。

梁袠（？～1644年）字千秋，江苏扬州人。（图17、18）一生以职业印人为始终，后得宫廷画家吴彬推荐，与南科给事、尚宝司卿祝世



明．金光先刻“朱之蕃印”（图14）

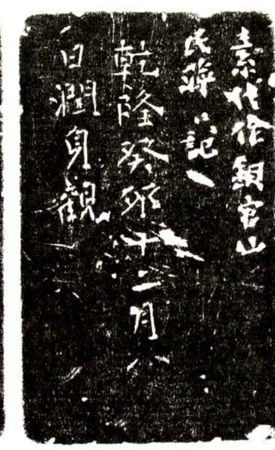


明．朱简刻“汪道昆印”（图16）



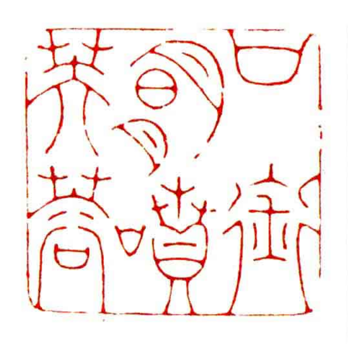








明，梁袠刻"兰生而芳"（图17）





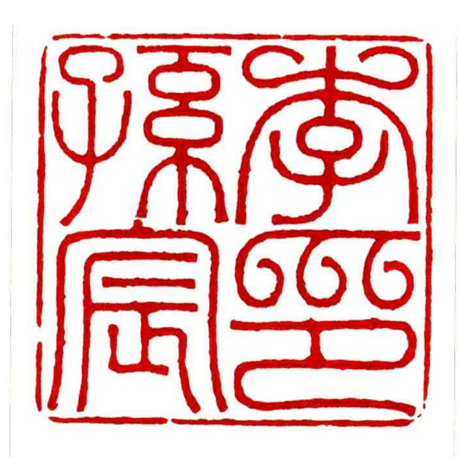


明，韩约素刻"口衔明月喷芙蓉"，象牙，上海博物馆藏（图18）

禄结为知友，祝氏所用印章遂皆出梁氏之手。其弟梁大年、侍妾韩约素均为当时篆刻名手。生前所辑《印隽》中的作品多承何震风格，形式多样。“兰生而芳”为其传世印作实物之一，边款除本人所署“千秋”外，尚有蒋仁、项朝藁等跋款，记录了此印流传的经过。

胡正言（1584～1674年），字曰从，安徽休宁人。（图19）胡正言的身份与苏宣、梁袠等人不同。他出身世医之家，多才艺，精于文字之学，亦工篆刻，以校勘刊行图书为职事，所编刻《十竹斋画谱》、《十竹斋笺谱》名重一时。后因南明礼部侍郎吕大器推荐，召至工部督治宝玺“广运之宝”、“皇帝之宝”，授以武英殿中书舍人。胡氏不受，辞之曰“我岂以艺博一官耶”，仍隐于市（《南天痕·胡正言》）。刻印亦传何震法。

何通（？～1628年后）字不违，江苏太仓人。（图20）《学山堂印谱》附录称其为王锡爵家世仆，恐亦为



明，胡正言刻“李孙宸印”，58X58mm（图19）

主事艺文之职。何通性喜篆刻，一生创作颇丰。天启三年（1623年）以史传著名人物姓名刻为印章，并为之撰小传，成《印史》六卷。张灏藏辑名家印作成《承清馆印谱》，亦邀其参与创作。朱简《印经》列何通于苏宣一派。

甘旸（？～1605年后）字九啸，江苏南京人。为周亮工列入“别立营垒”的印家。（图21）万历二十四年（1596年）以铜、玉摹刻古印成《集古印谱》五卷，并有《甘氏

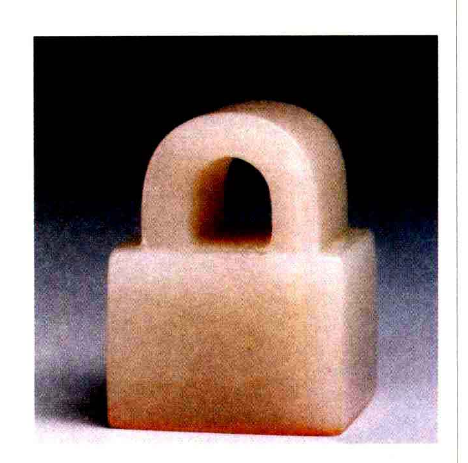




明，何通刻“与鸥分渚泊”，石，上海博物馆藏（图20）

甘旸刻“东海乔拱璧縠侯父印”，玉，1969 年上海川沙县出土，上海博物馆藏（图 21）





印正》及《印正附说》（又名《印章集说》），对古印形制、制度皆有精辟见解，印风近于何震。1969 年上海川沙出土甘氏为明国子学录乔拱璧所作玉印，清丽文雅，颇见功力。

歙人程原（？～1626年后）、程朴（？～1626 年后）父子均为篆刻家，（图 22）对何震篆刻极为推崇，称其“秦汉后一人而已”（程原《忍草堂印选自序》）。程原收集何震印蜕五千余方，选其中一千余方令程朴摹刻，历时两年辑成《何雪渔先生印海》。所摹印文逼肖，神理皆得，同好推为当时第一。

吴门、金陵、徽州地区名家竞起，各植藩围，是晚明篆刻最为繁盛之地。

周亮工《印人传》记载，闽籍印人如李云谷、林晋、黄子环、陶碧、杨叔夜、吴平子、林公兆、吴秋朗等亦为明清之际颇有创作实力的印人群体。（图 23）此外，粤地文人袁登道、黄仲宇、张穆、邓逢京、朱光夜亦涉足印事。篆刻风气渐向南北推开。

明代中晚期，篆刻流派的特征开始显现，但区域性群体与流派并不等同。朱简的时代尚不具备对流派技法与风格进行全面细致梳理的历史空间，分支别派的标准偏重于交往与地域联系，但毕竟反映了当时流派意识的觉醒，也为今天研究当时纷繁驳杂的印风源流提供了线索。艺术流派的形成，是文人篆刻进入独立自觉发展阶段的标志。

明，程朴刻“慧心女史”（图 22）



清，陶碧刻“兴来书自圣”（图 23）

晚明印人的文化活动

明代中期以后，社会经济较明初有了显著的变化。京城、各省都会以及江南一带新兴的城市呈现繁华景象，当时人王锜在《寓圃杂记·吴中近年之盛》中描述苏州一带“舆马从盖，壶觞罍盒，交驰于通衢。水巷中光彩耀目，游山之舫，载妓之舟，鱼贯于绿波朱阁之间。丝竹讴舞，与市声相杂。凡上供锦绮、文具、花果、珍馐，奇异之物，岁有所增。若刻丝累漆之属，自浙宋以来，其艺久废，今皆精妙。人性益巧，而物产益多。”都市生活的多样化一方面滋长了文人士大夫阶层洒脱、散逸的习性，另一方面也涵养追求精致、细腻、高雅的生活趣味。

晚明士人对官方推行程朱理学、实行思想禁锢的现状日益反感，追求私人生活空间成为文人思想逃逸的方式。晚明文人文化生活的特性即由此形成。清代伍绍棠跋文震亨《长物志》对晚明风气有如下议论：“士大夫以儒雅相尚，若评书品画，论茗焚香，弹琴选石等等，无一不精，而当时骚人墨客，皆工鉴别，善品题，玉敦珠盘，辉映坛坫……”（图24）金石书画、雅器玩物的品鉴不仅进入文人生活的内容，也为富商阶层所追逐：“徽人近益斌斌，算缗料筹者，竞习为诗歌，不能者亦喜蓄图书及诸玩好，画苑、书家多有可观。”（袁宏道《新安江行记》）“图书”即当时对印章的称名。在玩赏风习中，印章已被提升到文化艺术品层位。文人书画家介入篆刻并渐而形成一个印人群体，一部分印工出身的艺人也逐渐融入这个群体。晚明印人群体的生活方式既有着文人阶层的共性，又具有独特的内容。

雅集与交游

万历进士王志坚(1576～1633年)在《承清馆印谱跋》中谈到他与李流芳(1575～1629年)、归昌世(1573～1644年)三人雅聚的情景：“开卷之外，以篆刻自娱”，“每三人相对，樽酒在左，印床在右，遇所赏连举数大白绝叫不已，见者无不以为痴，而三人自若也”。风雅率真的形象呼之欲出。（图25）

江苏如皋的水绘园是冒襄（辟疆）晚年隐居并时与名士钱谦益、吴伟业、王士祯、孔尚任、戴本孝等人雅集唱和之处。戴本孝、许容两人以一青田冻石剖制成三件“八面玲珑”形印章，分别为冒襄、冒嘉穗，以及冒襄妾、史称冒氏两画史之一的金玥篆刻名号、斋室印。

清，康熙青花瓷瓶上的《十八学士图》描绘了文人抚琴、弈棋、品茗、观赏书画的生活情致，采自《也可以清心——茶器、茶事、茶画》（图24）

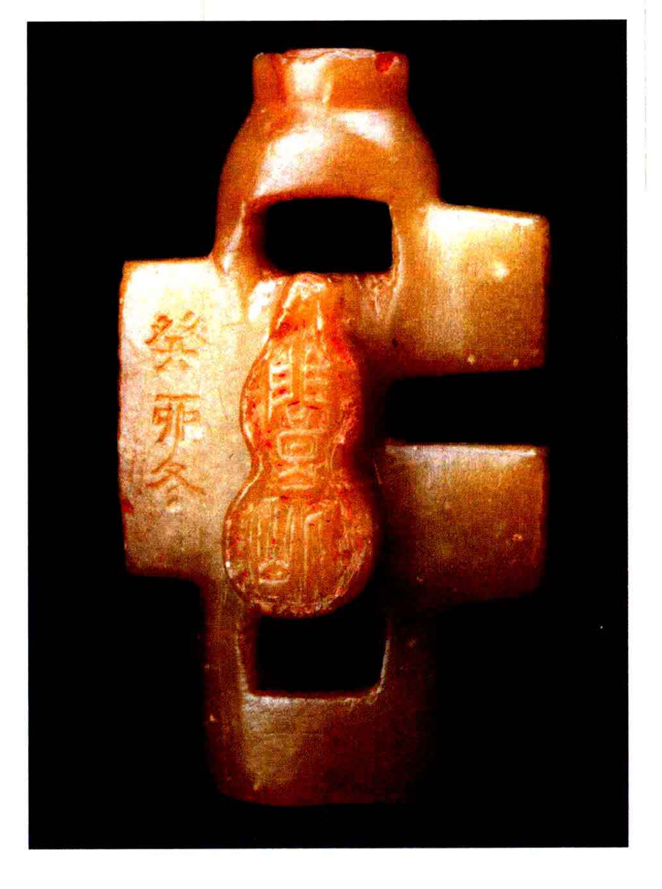




明，文征明《真赏斋图卷》中的文人书斋生活图景，上海博物馆藏（图25）

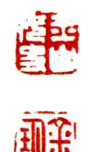
"水绘园三印"牵连起一段铁笔因缘，亦可遥想当年园中吟诗、作画、刻印的风雅情致。（图26）

访学与交结是晚明风气之一。徽籍印人金光先《金一甫印选》自序中记，其少时究心篆刻之道，曾先后访文彭，得其笔意；游南京，会何震，探究印学；与黄圣期、吴敬父聚于赵宧光之野鹿园，议论篆刻之妙；又谒名士李维桢、邹迪光、王穉登等，交结的过程是扩大人脉获得社会认同的过程。金光先被李维桢赞为"学日进、法日工"（《金一甫印谱序》），王穉登誉之谓"一甫能师《印薮》，《印薮》不能为一甫师"（《金一甫印选序》）。另一典型的人物是歙籍印人汪关。汪"早失











明，许容刻"金玥"六面印，青田石，上海博物馆藏（图26）

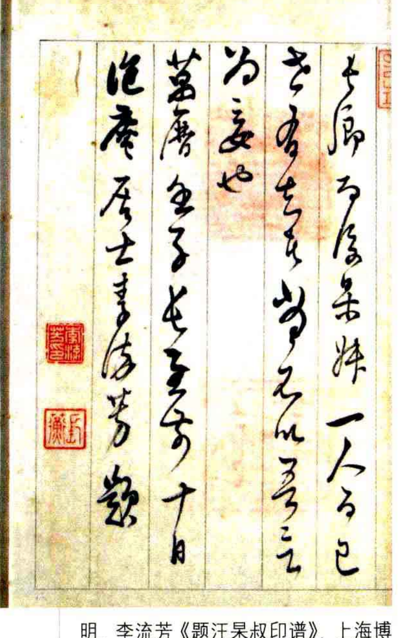
怙恃，旋遭家难”，后离开家乡，以一贫士身份游于金陵、吴门、娄东（太仓）、虞山（常熟）、昆山、阳羡（宜兴）、嘉定、松江、青浦及海上，与李流芳、程嘉燧(1565～1644年)、娄坚(1567～1631年)、唐汝洵结为知友，诸子遂广为其印艺延誉；又与李营之、董其昌、陈继儒、徐光启、文震孟、宋珏、王时敏、侯岐曾、吴伟业、张崃等当世硕儒订交，并以交游为契机，售艺自奉。汪关辑成《宝印斋印式》时，先后为他题词撰序的名士有16人之多。李流芳更以“长卿（何震）而后，杲叔（汪关）一人而已”（《题汪杲叔印谱》）相推赏。（图27）

远交近结，以文人及书画家用印为媒介，一些本来社会地位不高的民间艺人，得以交游于名士之列，由依附到融入，既是取得生活来源的需要，也是自我提升和身份转换的过程。

游艺

游艺的过程也是结交，但获得润资的目的很明确。晚明书画印章开始建立商品化的秩序。如从《明代徽州方氏亲友手札七百通考释》中了解到，当时名声并不显著的印人方用彬，刻一方须付银三钱。一般市民阶层对于印章的需求也很普遍。由于艺术品价格的形成，原来清高自负的文人印家也随俗高下，“粟吏贩夫以及党逆仇正辈，或以金钱，或恃显贵，人人可以入镌矣”。（周亮工《印人传·书梁千秋谱前》）与当时徽商踪迹遍于各地有关，徽籍的艺人也游艺四方，这在明末印





明，李流芳《题汪杲叔印谱》，上海博物馆藏（图27）

人群体中表现最为显著，其中有游踪可考者如何震、苏宣、罗南斗、吴良止、吴忠、汪关、胡正言、程原、程朴、程林、汪泓、程邃、金光先、江皜臣、郑宏祐、吴仁长等。冯梦桢说何震“以善符章（亦指刻印）奔走天下”。（《快雪堂集·题何主臣符章册》）他往来南京时间最长，后得同籍人、官至兵部侍郎的汪道昆（1525～1593年）介绍，前往塞上，“于是主臣尽交蒯侯，遍历诸边塞，大将军以下，皆以得一印为荣，橐金且满”。（周亮工《印人传》）由于印艺远播，何震作品声价不菲，故一度食客满座，“自奉馔非丰洁不举箸”。据陈继儒《忍草堂印选》序中记，“新安何雪渔先生去世二十年，海内购其印章如古玉铜器”。这一比照，在今天看来似难想象。扬州的梁袠、梁大年兄弟也以流寓金陵为主，梁袠晚年又曾游艺京师。



a



b

明，汪关刻"慎娱先生"(a)"李宜之印"(b)(图28)

汪关在太仓、昆山、嘉定、上海等地鬻艺，其子汪泓追随其后。友人张崃说汪关在阳羡"颇得士人慕悦"，嗜好佳茗，"稍有缗积俱市之以盆石及阳羡紫岕"，生活似亦堪自安。(《序汪尹子印谱》)"挟一艺以游天下"的民间艺人，在谋取生存空间的同时，也塑就了自身的文化形象。

园治

好于园治也是晚明士大夫阶层的风气。家境殷实而绝意功名者尤多属意于此，作为文人聚集、读书游宴之处。李流芳在嘉定筑檀园，次年汪关自海上来访，为李流芳刻"泡庵居士"、"慎娱先生"等印。(图28)程嘉燧等"数日共寻花底约，晓霞初旭看新莲"的情景，近代学者陈寅恪在《柳如是别传》中认为即是写与李流芳长兄诸人携来游的柳如是在檀园晚宴、酣饮达旦，次日共赏新荷之事。(图29)

张灏的学山堂亦是呼朋引友、延当世印人走刀弄石之处。陈继儒《学山堂印谱序》中描述其景象是"剪茆插椒，凿池峙石，红桥翠幕，绮户画栏，隐现出没于烟云杳霭之间，松声夜吼，不风而涛；岚色朝侵，不旭而爽。"并说张灏"其暇坐学山堂，排缵印谱"，"遂时时托之篆刻以自志"。张氏亦自谓："每于松涛竹籁之中，浊酒一觞，炉烟一缕"，日与所藏数百石共语。(《承清馆印谱自序》)读谱赏印，以为雅事。

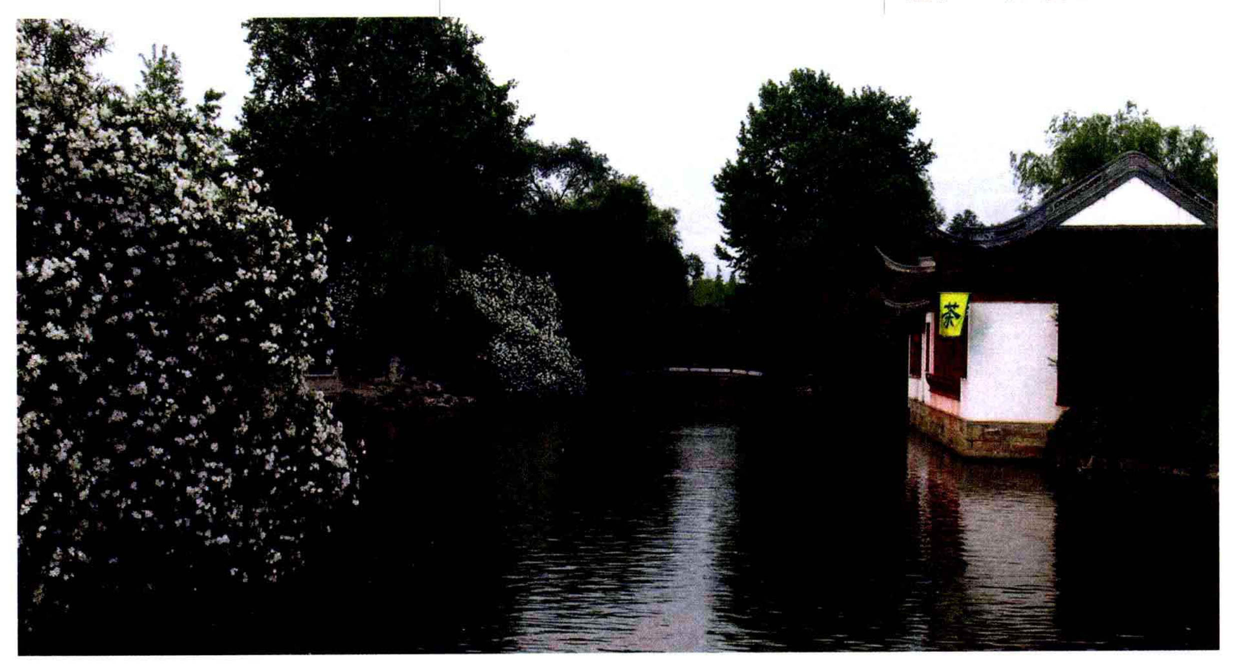
李流芳、张灏是当时富庶文人书画篆刻家与藏印家的典型。更多社会地位相当于下层知识分子而又无官宦、商贾背景的印人当然难以如此优雅。在东南鬻艺业绩尚不俗的汪关，并未摆脱寒士地位，加上名士作派，性情不羁，"得钱不为人奏刀，必散之粉黛尽"(周亮工《印人传》)，以至于出现不知家中无斗石之储的状况。扬州梁袠艺名继何震而起，但得名后留心声妓，一意自恣，时人遂"不恒造其门"，以老寒士终其一生(周亮工《印人传》)。印人群体的生活，仍然是多层次的。

辑谱

藏印家编集《集古印谱》和篆刻家辑存个人作品印谱是晚明的时尚，也成为当时的文化特色之一。文人既以此为鉴赏篆刻的方式，又是印艺获得群体认同的标志。对于一部分售艺为生的印人来说，更是显示文化身份的需要。万历二十八年（1600年）何震自辑《何雪渔印选》，开风气之先，继之者接踵不绝，较著者如苏宣、程远、朱简、吴迥、汪关、梁袠、胡正言、何迪、金光先、何通等人。印谱的类型亦多各具个性，有个人积年作品的汇集，亦有专题的创作。这些印谱的一般模式是多方延请好友、名士撰序题辞，一谱之成往往积累年之功。

晚明篆刻家是一个成分比较复杂的群体，其中包括：公卿子弟，或者本人即是当朝官吏；读书取得一定功名，但官场失意或归隐林下的学士；出身富庶人家，有志于学而无意仕途进取的文人；富而好儒，究心学问艺事的商贾。这些人士的共同特点是兼有书画之长，甚而是当世文艺名家。在晚明社会环境下，大部分文士以书画或刻印作为风雅生活的内容，也是以投身艺事来表现另类才能。此外，则是一部分以雕刻艺人的身份进入篆刻群体而当时被视为印匠的人物，缘于自身条件和偶然际遇依附于文人社会，生存方式与状态就颇不相同。因而篆刻一艺在不同类型人物的生活中，意义也就迥然有别。这一状况，在整个明清篆刻艺术发展的过程中始终存在。但艺术本身具有改变人的力量。这个群体内的共振与浸染作用，使得一部分原先属于民间艺人身份的人士逐渐趋向同质化，即转化为文人艺术家。明清篆刻艺术的发展过程，也是篆刻家群体自身的塑造过程。

上海嘉定今存古漪园，乃李流芳侄李宜之故园。李流芳的檀园毁于清初。（摄于2004年）（图29）



清初篆刻——因循与流变

明末清初的战乱冲击了江南的经济，一些商业都市的特有文化生态不可避免地出现一时的衰微，若干原先篆刻名家集聚之地渐见疏落。清初印家大多是明末遗民。流风笼罩加上师承及地域因素，使一些篆刻家多以摹习文彭、何震等人的印法相标榜，并视之为艺术的典范。同时新的风格因素也开始出现，在渐变中完成向文人篆刻全盛时期的过渡。

清初吴门印人顾听、顾苓传文彭雅正的家法，代表了清初印风的一脉。

顾听(约活动于17世纪前期至中期)，字元芳，江苏吴县人，以治印为生。周亮工《印人传》称其“直接秦汉，意欲俯视文、何者”，时人推其与邱令和、钦序三为“华岳三峰”。顾听摹仿汉印善于以形传神，生前辑有《顾元芳印谱》。“卜远私印”印文纯然所谓“汉朱文”的格局，得苍劲凝练之妙，印钮亦仿汉制，与印风浑然一体，增添了古雅的情趣。(图30)





清，顾听刻“卜远私印”，紫砂，上海博物馆藏（图30）

顾苓（1609～1685年后）字云美，江苏苏州人。有“传是楼”印存世。(图31）传是楼为内阁学士昆山徐乾学藏书之处。徐氏曾奉命编纂《明史》。《小石山房名印传真》亦著录顾氏所刻“枫落吴江冷”，均清雅脱俗，深得文彭之传。周亮工





清，顾苓刻“传是楼”，寿山石，上海博物馆藏（图31）

曾评其曰：“今日作印者，人自为帝，然求先辈典型，终当推顾苓。”(《印人传》)顾氏淹通印学，提出刻印用刀“白文转折处须有意，非方非圆，非不方非不圆，天然生趣，巧者得之，起刀佳处亦然”(桂馥《续三十五举》引)，十分精辟。顾氏又

清，顾苓刻"枫落吴江冷"（图32）

工诗文，书法诸体皆善，为崇祯时贡生。晚年自辟塔影园，隐居于苏州虎丘之侧。（图32）

清初篆刻家对古印的艺术特征，认识较早期更为深刻。

与顾听同时的松江籍印家葛潜，亦为仿汉印的高手。葛潜字振千，号南庐，活动于康熙、乾隆年间。治印刀法稳实丰厚，布局以简洁大方为基调。传世作品有瓷印"米汉雯印"。（图33）

张宏牧(约活动于17世纪后期至18世纪初)，字柯庭，号白阳山人，浙江桐乡人。"得其秀而最灵"（图34）为青田石四套印，层层嵌合，展开四印则可钤出二十个印面，设计巧妙，是明代至清初流行

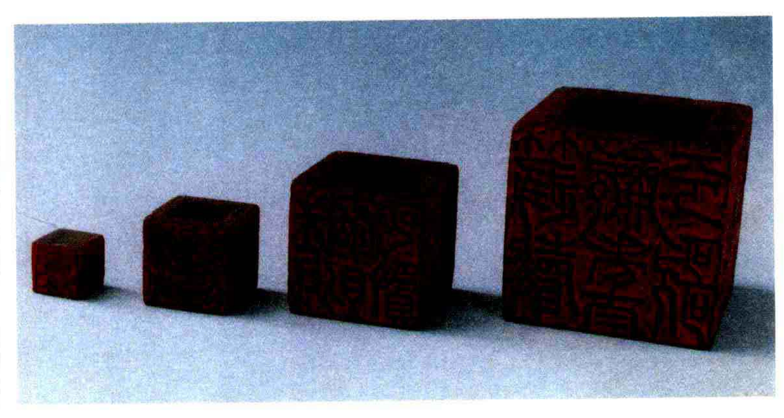


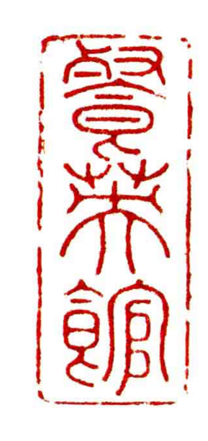
清，张宏牧刻"得其秀而最灵"四套印印体及印蜕之一，青田石，上海博物馆藏（图34）



清，葛潜刻"米汉雯印"，瓷，上海博物馆藏（图33）









清，丁良卯刻“餐英馆”（图 35）

的一种形式。

丁良卯为师承何震而倚重秀逸风格的印家。丁良卯，字秋平，号秋室，别署秋月居士，浙江杭州人，从事艺术创作的时代约在 17 世纪前期。他对何震的圆朱文体势颇有心得，其代表作“餐英馆”印文圆润，刀法稳健，已转向含蓄清丽的用刀风格。（图 35）

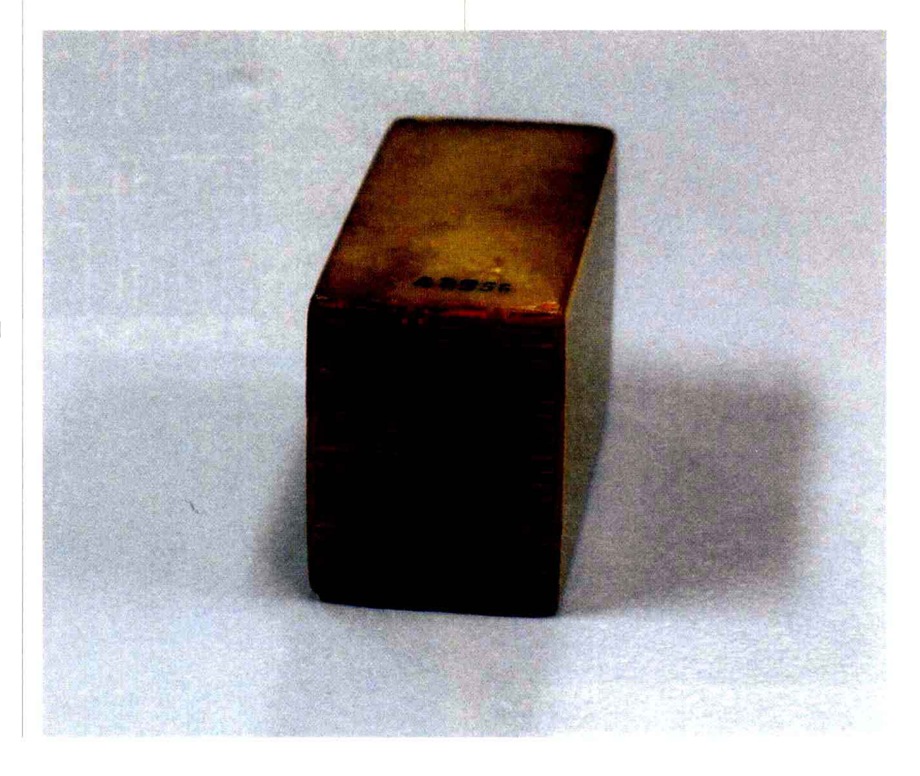
文彭、何震、苏宣印风的影响，在清中期以后渐趋淡远。

汪关所创印风，至清初赏音不绝。汪氏父子为学山堂张灏所刻印章流散后，大部分传入虞山，纯正古雅的格调为世人所接纳。

侨居虞山的福州莆田人林皋步武汪氏，在清初影响很大。林皋（1657～1712 年后），字鹤田，刻印工细精密，将汪关的妍美工致风格推向极致，为后世细朱文印式及雅正的仿汉印风格拓开新境。“案有黄庭尊有酒”印（图 36）章法一丝不苟，布置周密得体，用刀挺拔光洁，创作作风极为严谨，有《宝砚斋印谱》传世。另一稍早于林皋的虞山印人沈世和，取法自汪关。康熙六十一年（1722 年）辑成《虚白



清，林皋刻“案有黄庭尊有酒”，青田石，上海博物馆藏（图 36）





清，吴晋刻“愧能”（图37）



清，张在辛刻“张在辛”（图39）

斋印谱》。

明清之际不同地域的印风差异扩大。

吴晋（？～1684年后），字平子，为福建莆田籍印人，客居南京。吴晋传世作品的特点在于篆法结体内敛紧凑，章法多注重顺应篆书的自然体势。“愧能”是其比较成熟的作品。（图37）

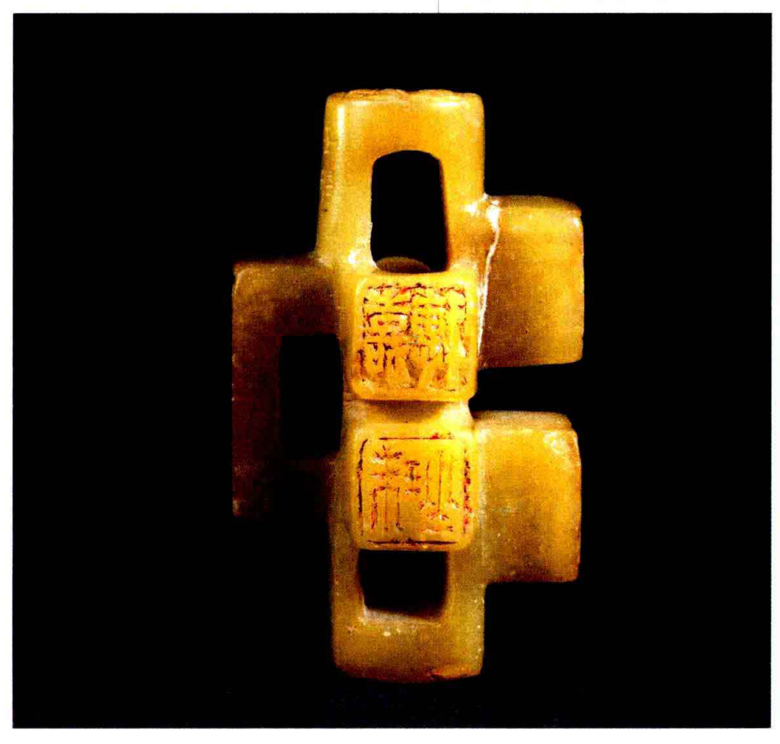
许容（1635～1693年后），字实夫，号默公，江苏如皋人。刻印讲求布局奇巧。稍后的童昌龄和嘉庆、道光年间的黄学圯刻印亦宗其法，后人视为“如皋派”。有《谷园印谱》传世。（图38）

张在辛（1651～1738年），字卯君、逸公，号柏庭、子与，山东安邱人，与胞弟在乙、在戊三人皆精篆刻。张在辛作品追仿汉印及宋元朱文风格最为成熟，古朴浑厚，在北方地区独树一帜。曾合辑《张氏一家印存》。（图39）

清初徽州篆刻家多因袭何震、苏宣印风，歙县程邃不为时尚左右，渐创新体，被尊为歙派的宗师。程邃（1605～1691年），字穆倩，号垢道人。他的作品除取法汉印外，并有参用“款识篆”一路，是追踪宋人古风的表现，在当时颇有影响。刻印运刀轻松自如，不唯以工致为尚，印作含蓄沉凝，磊落大方。（图40）

明代篆刻的边款文字大多十分简约，长篇叙事性的作品较少，创

清，许容刻“冒嘉穗私印”六面印，青田石，上海博物馆藏（图38）



作者和印主的关注重点在于印文，因而拓款的风气亦未形成，当时所辑印谱，均不拓存边款。清初以后，篆刻作品边款的文字内容与形式较明代有长足的扩展，出现了铭刻长篇记事文字或诗文的作品，印款的赏读价值受到重视。刻款刀法的个性化和个人书法风格的介入也更为鲜明。这些都对其后的篆刻创作具有积极的影响。

明清改朝换代之际，雅情逸致、多姿多彩的生活状态被突如其来的巨变打破，随之而来的以文字狱和禁书、禁止民间结社为手段的思想镇压，使文人社会由活跃恣放转向沉寂，以书、画、篆刻自娱乃是士大夫文人释放情怀的途径之一，吟风弄月和自哀、自警的诗文词语仍是闲章的主题。此期钤拓印谱风气继续盛行。韩天衡《中国印学年表》所载现存顺治（1644～1661年）初年到康熙（1662～1722年）末年各种私辑印谱共达91种，其中又以自刻作品为主。这当然是一个经过自然毁损后的很不完整的遗存，但已可说明即使在沉郁的政治环境下，篆刻与书画一样，在文人阶层的精神生活中，仍然是比较自由的情感表达方式和艺术活动方式。

明末清初的篆刻承上启下，篆刻艺术的传播在地域上亦有所扩大。



清，程邃刻“徐旭龄印”，寿山石，44X44mm，上海博物馆藏（图40）



第三节　清代篆刻流派的孳乳

清代中叶，文人篆刻创作进入繁盛时期，各种流派孳乳，多样化的风格进一步呈现，浙派、邓派、歙派、云间派、扬州画派印人以及一些金石学家的创作，代表了此期篆刻艺术风格发展的新潮流。其他地区性流派与印人亦有不同的表现，形成争奇擅胜的风格谱系。晚清篆刻群体空前活跃。独辟蹊径、树帜印坛的新军与原先的诸流派传人构成了印坛创作力量的基本格局。

清代中期的印坛

篆刻风格呈现空前的纷繁多姿，是创作群体扩张的必然现象。据汪启淑《飞鸿堂印谱》所反映的康熙中后期至乾隆四十一年（1776年）前这一阶段的印人队伍来看，地域分布较明代及清初已有明显的扩大。此谱358位作者中，载明籍贯者有170人，分别来自浙江、安徽、江苏、山东、直隶、江西、福建、辽宁、河南、云南诸省81县。其中一部分印人或客寓外地，但考虑其中尚有半数印人汪氏未载其籍贯，且所录印人也仅是汪氏征得作品的部分，故这一分布情况仍然具有一定的统计学意义。该谱所载印人分布区域以及达到的艺术水平，是清中期篆刻艺术发展的盛况缩影。

地域传统风格的存在以及不同地域间印风递变的不同速率，导致此期篆刻新旧风格并存。晚明印风仍然影响着一部分篆刻家的创作，但表现出益趋工秀的特点。

创作活跃的另一方面表现是竞相追求形式新奇，刀法日趋工巧。周芬的创作曾将李白《春夜宴桃李园序》等长篇辞赋刻于一印，细字密行，通过此类形式的创作展现精熟的技巧。此类作品也反映了当时的篆刻仍以诗文题材作为鉴赏的主要内容之一。（图1、2）

这一时期平和端正，雅致柔美的印风流布印坛。以下印家在诸流派之外具有一定的代表性：

黄吕（？～1756年后），字次黄，安徽歙县人，黄琯之子。擅书画，画成每喜题诗于上。篆刻作品秀丽遒劲。（图3）

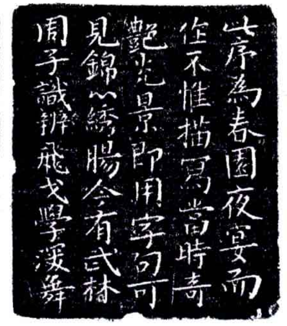
陈渭（？～1768年后），字桐野，浙江平湖人，精六书、声律，工于书法。篆刻刀法磊落苍秀，有何震、苏宣遗风。（图4）

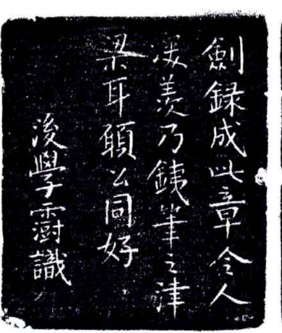
陈铼（1730～1775年），字在专，福建日安人，居松江。擅书法。



清，金素娟刻"飞鸿堂"（图1）





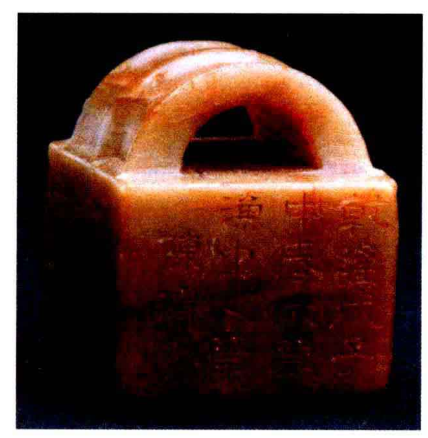




清，周芬刻李白《春夜宴桃李园序》，30X31mm（图2）

清，黄吕刻“天君泰然”（图3）





清，陈渭刻“开卷有益”，寿山石，上海博物馆藏（图4）

篆刻初受朱简影响，后转向平正质朴的风格。（图5）

项怀述（1718～1776年后），字惕孜，号别峰，安徽休宁人。精于书画篆刻，与同时的项根江、项道玮、项绥德皆擅篆隶及绘事，被曹文埴称为“南河四项”。著有《隶法



清，陈铼刻“浩然养素”（图5）



清，项怀述刻“文章江左烟月扬州”（图6）

儿纂》、《伊蔚斋印谱》、《黄山印册》等。（图6）

黄景仁（1749～1783年），字仲则，自号鹿菲子，江苏武进人。以诗名世，篆刻亦古雅有韵。有《西蠡印稿》传世。（图7）

林霔，字德澍，号雨苍，福州人。篆刻风格严谨工秀，有《印商》传世。（图8）



清，黄景仁刻“玩月畅开怀”（图7）





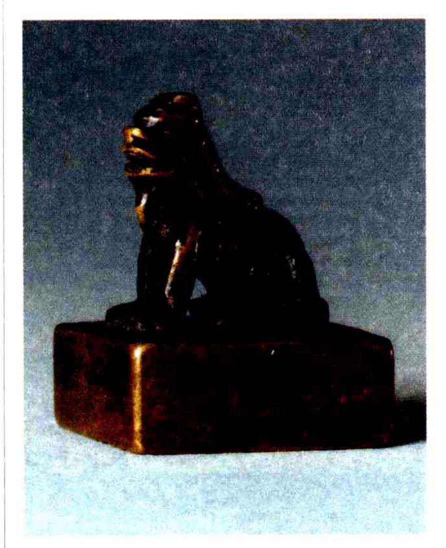
清，林霔刻“从来多古意，可以赋新诗”，寿山石，上海博物馆藏（图8）



清，王睿章刻“敢言当世事，不负案头书”（图9）



清，鞠履厚刻“宝琇字生山”（图10）



清，诸葛纪刻“吴其铣印”，铜，上海博物馆藏（图11）

云间派篆刻的出现，是晚明吴门、昆山、嘉定一带文风流布的结果。这一群体的风格特点是构图喜求新创，篆法工稳谨严，用刀润洁温和，是当时颇具有代表性的审美趣味。主要作者有：王睿章（1666～1763年），字贞六，奉贤人。有《醉家居印赏》传世。其侄王玉如（1708～约1748年）字声振，印艺恪守家法。鞠履厚(约1734～1786年后)，字坤皋。为王玉如表弟，著有《坤皋铁笔》、《印文考略》等。（图9、10）

铜印在清代仍为一些文士所雅好。乾隆时期安徽芜湖的诸葛纪、诸葛祚、诸葛恭三兄弟为一时名

手，所作铜印以铸为主，间有凿刻者，皆力追汉印法度，古意盎然。（图 11）嘉定钱大田为同期善制铜印的艺人，上海博物馆藏钱氏仿古瓦钮及套印，反映了清代中期铜印制作的水平。

潘西凤（1736～1795 年）字桐冈，浙江新昌人，久居扬州，为王良才弟子。与郑燮、李鲤等友善。擅刻竹印，风格古朴。（图 12）





清，潘西凤刻“画禅”（图 12）

清代中期篆刻之风播及社会各个阶层。乾隆时期（1736～1795 年）湛性、明中、篆玉、佛基等名僧于诗、书以外，兼习铁笔，作品清雅秀逸。（图 13）能执刀走石的闺秀，当时亦不乏其人。据汪启淑《续印人传》记，其妾杨瑞云（？～1763 年后）、婢女金素娟为家风所染，刻印颇见法度。（图 14）

在因循中逐渐流于形式化的倾向和媚俗的创作心态开始受到新风



清，释明中刻“无才不敢累明时”（图 13）



清，杨瑞云刻“身在水云千顷中”（图 14）

格的冲击。一些地区的印人群体表现出不趋时尚的创作理念。

明末程邃初创新风，在歙县一带余音不绝。至乾隆时期巴慰祖（1744～1793 年，字隽堂，号予籍）等人秉承其法，以工稳淳和、古雅隽秀的特色进一步确立了歙派印风的标志。巴慰祖出身盐商之家，能仿古器、铸铜印，中年时曾借得摹本《集古印谱》临刻，有《四香堂摹印》传世。巴氏对于秦汉印法的理解入木三分，善于化古为我，作品一洗甜俗之风，并为其外甥胡唐（1759～1826 年后）及其子巴树烜（？～1812 年后）、巴树谷（1767～1800 年）所继承。同邑王振声、汪肇漋（1722～1780 年）刻印亦属一系。诸子都以纯正的秦汉印或宋元印为创作典范，技法堪称精诣。近世先后发现以“寿”为主题的诗文组印，其中有巴慰祖、巴树烜、汪莨坪等人的作品，可知这是一宗失散的歙派印家集体创作的作品。（图 15、16、17、18）

清代中期扬州地区商业繁荣，一些书画家麇集于此鬻艺自奉。其中能治印者如高凤翰（1683～1749 年）、汪士慎（1686～1762 年）、高翔





清，巴慰祖刻“己卯优贡辛巳孝廉”（图 15）





清，胡唐刻“树穀”（图17）



清，巴树烜刻“祝君眉寿似增川”（图18）





清，汪莛坪刻“寿无终极”（图16）

(1688～1753年)等人，颇能窥得篆法堂奥，自成一家。创作旨在抒发情性和便利自用，往往以意为之，不拘法度。高凤翰的“家在齐鲁之间”，印文骨力内含，浑融朴茂，有寒山积雪的意境。汪士慎“七峰草堂”为其斋号印，见钤于雍正辛亥（1731年）所作《梅竹图册》。以诗、书、画、印并擅的高翔，29岁所作“蔬香果绿之轩”，布局周密，刀法老辣，已臻成熟之境。（图19、20、21）

乾隆至嘉庆时期金石学进入一个新的发展时期，一些考据家在搜集考订古文字、古器物的同时，以刻印为余兴，心摹手追，乐此不疲。这部分印家并不追随时风，治印注重篆书的自然体势，以典雅平和、不失古风为主流。此期及稍晚的金石学家、鉴藏家中长于篆刻的有：

徐坚（1712～1798年）、汪启淑（1728～1799年）、桂馥（1736～1805年）、孙星衍（1753～1818年，



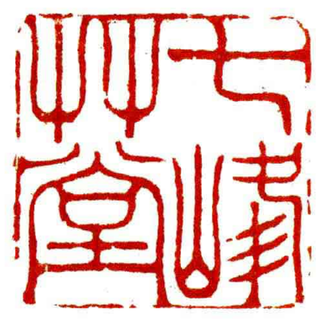


清，高凤翰刻“家在齐鲁之间”（图19）

字伯渊，江苏阳湖人）、钱善扬（1765～1807年）、文鼎（1766～1852年）、瞿中溶（1769～1842年）等人。（图22、23、24、25）

清代中期的篆刻创作，文字内容虽仍以诗文章句为主，但表达的情趣和思想与晚明已有所不同。远离现实的花明月满、春风秋雨之类替代了早先多见的幽然愁绪，《飞鸿堂印谱》中多见的即是此类文字主题。存世印作中如徐坚“左图且书右琴与壶”、俞廷槐“床上书连屋”、陈渭“开卷有益”描写的是与书相伴的生活情趣，这些文辞今天读来仍然意韵隽永。





清，汪士慎刻"七峰草堂"，青田石，上海博物馆藏，25X25mm（图 20）







清，高翔刻"蔬香果绿之轩"（图 21）

清，徐坚刻"左图且书右琴与壶"（图22）

清，汪启淑刻“君亲德与天地并立，圣贤道共日月同明”，10X10mm（图23）





清，文鼎刻“琴怀”（图24）



清，桂馥刻“在虎竹”，昌化石，上海博物馆藏（图25）

浙派与邓石如派的崛起及其余脉

丁敬的西泠印派

在“两浙久沿林鹤田派”(汪启淑《续印人传》)，东南印坛竞为妍美的氛围之中，丁敬印风异军突起，给清代中期的篆刻带来了清新的气息。

丁敬（1695～1765年），字敬身，号砚林、丁居士、龙泓山人等，浙江杭州人。(图26) 淹通金石书画，精于诗文。乾隆《杭州府志》载其“分隶皆入古，而于篆尤笃，善摹印，然非性命之契不能得一字”。袁枚题诗则称其为“世外隐君子，人间大布衣”(《小仓山房诗集》)。丁敬于篆刻有很强的独立意识，曾有诗表达心志：“古人篆刻思离群，舒卷浑如岭上云，看到六朝唐宋妙，何曾墨守汉家文”(《论印绝句》)，丁敬刻印主要取法秦汉、宋元印式，但又不为其所囿。他吸收朱简、魏植初创的切刀法，进一步强化其特征，形成个性化的成熟的切刀技法，所刻线条古拙苍茫。作品篆法删繁就简，参用隶意，体势简古，在章法上崇尚平正自然，表现性灵，从而体现了刀法、篆法、章法的和谐统一，具有超脱尘俗的山林气象。当时汪启淑评他“力挽颓风，印灯续焰，实有功也”(《续印人传》)。丁敬的印法面目一新，以杭州地区为中心的浙籍印人相继效法，支脉延绵近两百年未衰，被称为“浙派”或“西泠印派”。

“敬身”六面印是其代表作之



清，罗聘画丁敬像，浙江省博物馆藏（图26）



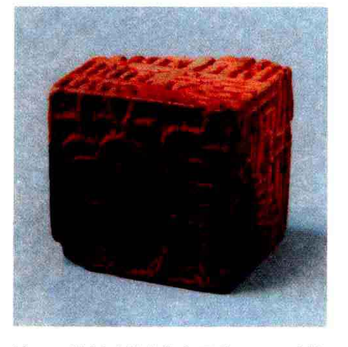






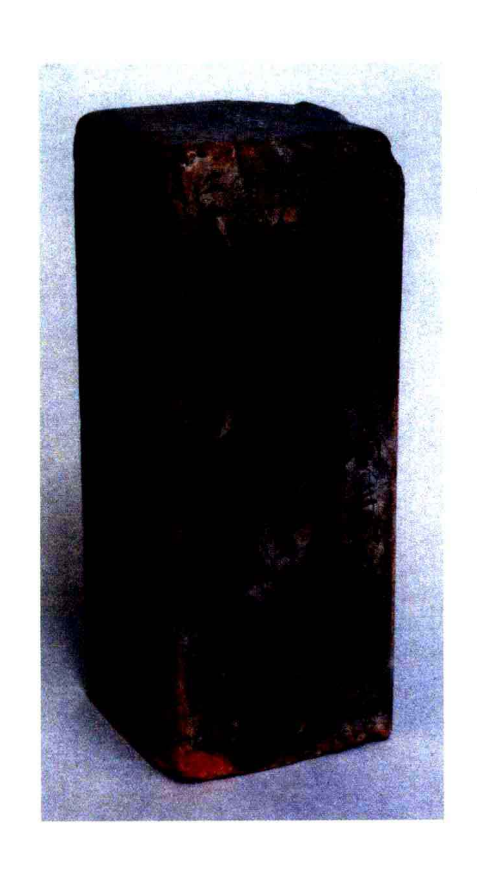






清，丁敬刻“敬身”六面印，石，上海博物馆藏（图27）

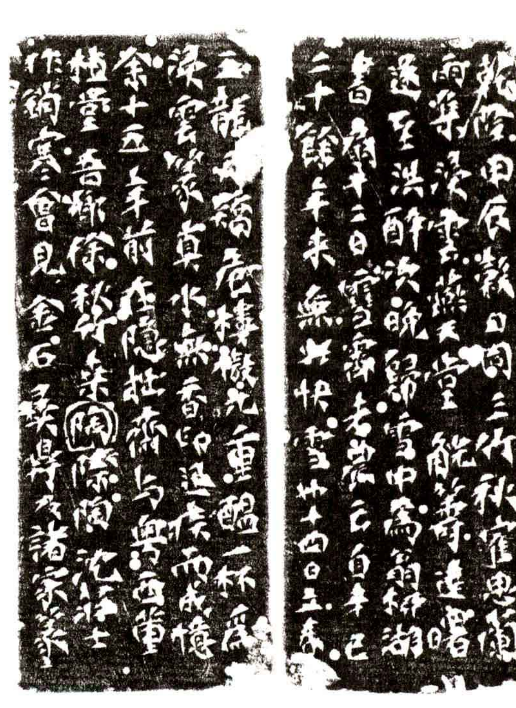




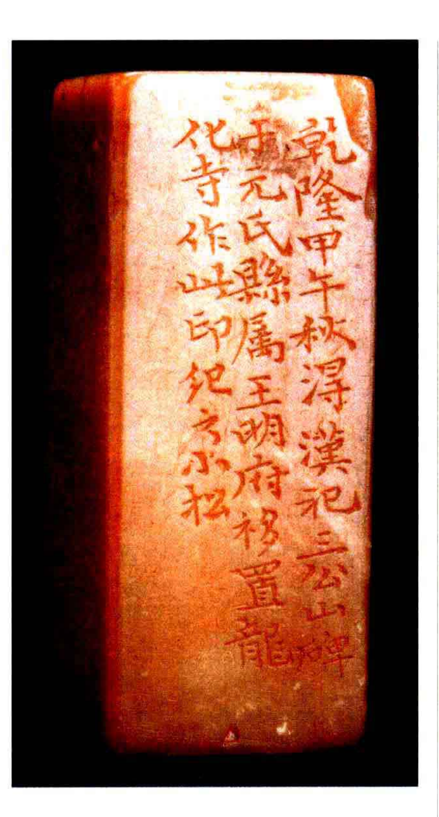
清，蒋仁刻"真水无香"，石，上海博物馆藏（图28）











清，黄易刻"小松所得金石"，青田石，24X22mm，上海博物馆藏（图 29）

一，（图 27）石章经火焚，残损严重，是历经辗转的劫后遗珍。据魏锡曾《书赖古堂残谱后》记，丁敬在获得已失子印的明代梁袠所作套印后，制作了这件六面印补入。嘉庆、道光年间嗜好丁敬派篆刻的何元锡，多方收集丁敬及蒋仁、黄易、奚冈的印蜕，集为一谱，其中保留的是当时此印完好的印面。此印形式包涵了取法汉印的多种类型和宋元朱文印式：沉着浑厚如"丁敬之印"，以爽健的单刀展示清劲风骨如"敬身之印"，朱文"敬身"则用短切将圆畅和凝练融为一体，可谓移步换影，各具韵味，表现了丁敬深厚的功力。

蒋仁、黄易、奚冈、董洵、张燕昌是前期浙派的代表作者。前三人与丁敬同为钱塘人，被合称"西泠四家"。董、张两人因非同籍，过去被列于西泠印派之外。这是历史上以地籍名派形成的现象。

蒋仁（1743～1795 年），初名泰，字阶平，因在扬州平山堂得到一方"蒋仁之印"古铜印，遂改名并易字"山堂"。别署吉罗居士，女床山民等。以书、画、诗文名世，才艺富擅。蒋仁家境贫寒，性格孤冷，留传作品较少。篆刻以朴拙洗炼的风格面世，简洁恬淡，意境高逸，边款刀法跌宕厚重，笔意分明，亦为其特色。赵之谦《书扬州吴让之印稿》中评其为"九拙而孕一巧"，是非常深刻的评析。（图 28）

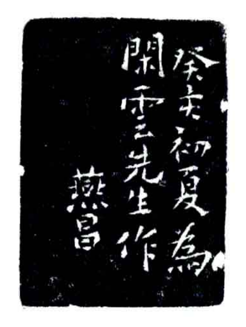
黄易（1744～1802 年），字大易，号小松、秋庵。曾官山东济宁运河同知。精于书画，一生致力于金石碑刻的搜求考证，著有《小蓬莱阁金石文字》。黄氏所收集的古印于嘉庆初年辑成《黄氏秦汉印谱》一册，收印376方。黄易的作品，早年用刀起伏幅度较大，入石较深，故秀挺明快，后期转为短切，凝练浑融，神意内蕴。其朱文印体势自然潇洒，在浙派印人中别具一格。（图

29）

奚冈（1746～1803年），初名钢，别号铁生、萝龛、蒙泉外史等。其绘画与梁同书之书法为时人所并重。奚冈性格豪迈，有酒狂之名，“酣嬉淋漓，酒气从襟袖间出”（蒋宝龄《墨林今话》），刻印风格以古拙疏逸见胜，印文体势内敛，白文亦方圆互见，故力感含蓄。（图30）

张燕昌（1738～1814年），字芑堂，浙江海盐人。为丁敬入室弟子。著有《金石契》、《石鼓文考释》、《芑堂印谱》。作品萧疏率真，别有情趣。（图31）丁敬另一私淑门生



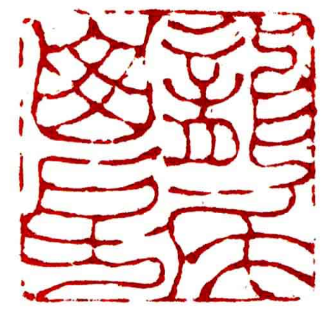


清，张燕昌刻“沧海一粟”（图31）



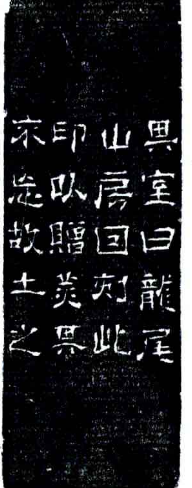


清，董洵刻“小琅嬛”（图32）



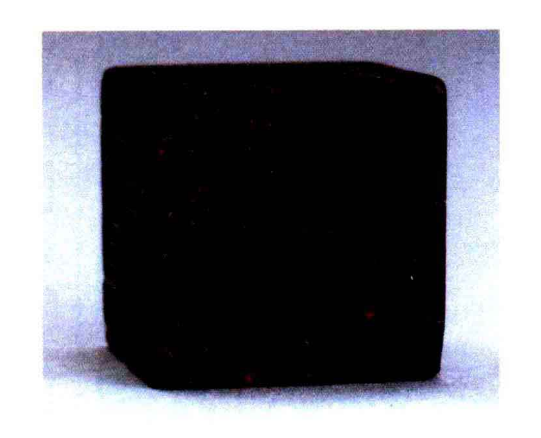
清，奚冈刻“龙尾山房”，24X24mm（图30）



















清，陈豫钟刻“陈豫钟印”四面印，楚石，上海博物馆藏（图33）

董洵（1740～1812年后）字介泉，号小池，浙江绍兴人，刻印能得丁敬神韵，著有《多野斋印说》。（图32）

丁敬创立的刻印技法，由蒋仁、黄易、奚冈等人从不同方面有所发挥，使这一流派的风格形象趋于丰满。

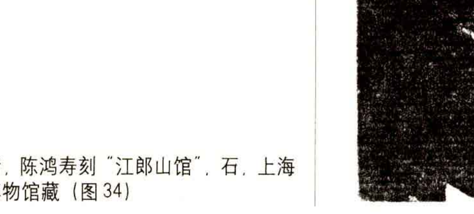
清代乾隆、嘉庆、道光、咸丰四朝，浙派呈现从者如流的盛况。钱塘印人陈豫钟、陈鸿寿、赵之琛、钱松被称为“西泠后四家”，是后期浙派的代表人物。

陈豫钟（1763～1806年），字浚仪，号秋堂。印风工整，含蓄，法度严密，刀法在浙派诸子中最为内敛。“陈豫钟印”是作者的自用印，印作四面刻陈氏的姓名、字、斋号，风格工稳端严。（图33）

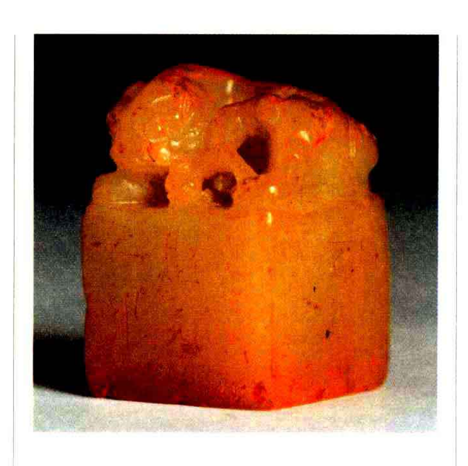
陈鸿寿（1768～1822年），字子恭，号曼生。曾入阮元幕府，后官江苏溧阳县令,陞河工江防同知。陈鸿寿善书画，能诗，曾在溧阳与制陶名家杨彭年合制紫砂茗壶，是一位多才艺的人物。篆刻用刀恣肆爽利，节奏明快，具有苍劲冷峻的特点。（图34）两陈的印款风格皆隽秀精诣，陈豫钟端庄内敛，清秀而不失朴厚，陈鸿寿则灵动简洁而具古意，深得时人称誉。

赵之琛（1781～1852年），字次闲，一字献父。赵氏以峻峭的用刀风格将浙派的特征推向极致。赵氏一生创作甚丰，印式变化多样，巧中求趣，张扬了丁敬的传统。后期作品刀法、章法渐趋程式倾向。（图35）

钱松（1818～1860年），字叔盖，又字耐青，号铁庐、西郭外史等。是晚期浙派中个性独特的人



清，赵之琛刻"洗桐吟馆"，寿山石，上海博物馆藏（图35）





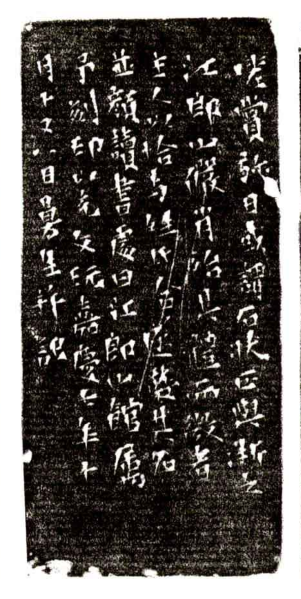
物。钱氏于刀法、篆法均有不蹈故常之处，刻印以切带推、削，缓慢行进，线条极具涩势。他曾在"蠡舟借观"一印边款上提出对刀法"但以笔事之"的主张。钱松的篆法质拙，方圆互参而善于蓄势，具有虚和恬淡的意趣。（图36）

钱松与富阳胡震（1817～1862年）为金石契友。胡震字不恐、伯恐，号鼻山，亦为晚清浙派中人。钱、胡二人的好友应宝时在《钱叔盖胡鼻山印谱序》中，记录了胡震对钱松作品的钦服与珍惜之情：

"叔盖为君刻印至夥，先后百余石，君藏之如拱璧。以余不解此，然秋灯展匣，春雨摹笺时，亦未尝不一二举视，为余言其用腕之雄，运气之浑，直造汉人。酒酣耳热，辄复拍案狂呼，以为真不可及。"

后四家以外的浙派诸子印风多接近陈豫钟、陈鸿寿两家，这是嘉道以后浙派传承的一个现象。从郭麐、张镠、高垲、屠倬、赵懿、王







清，陈鸿寿刻"江郎山馆"，石，上海博物馆藏（图34）

清，钱松刻“归安杨岘第五字见山又字季仇之印章”（图36）



清，王尔度摹邓石如像（图37）

应绶、徐懋、江尊、程庭鹭、杨与泰等人的作品可以看出：谨严、工稳臻于无懈可击，气韵生动则不及早期诸家。

任何风格的流派，陈陈相因必然导致艺术的同质化。浙派一脉至清末推波兴澜，但印法多未有新创，再次说明了这一规律。

邓石如派的形成与传承

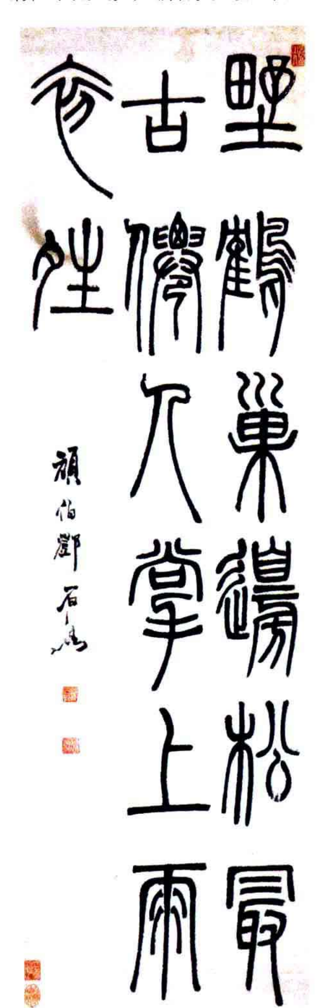
邓石如派的形成稍晚于浙派。当浙派前期诸家声望渐隆之时，受过何震、梁袠、程邃等人影响的邓石如在印坛别开一派。

邓石如（1743～1805年）原名琰，字石如；后改石如为名，字顽伯，号完白山人、古浣子等，安徽怀宁人。（图37）邓氏一生以书、印自奉，性格任侠野逸。所作篆书参入碑额笔势，浑厚遒健，是清代富有创新精神的书家。赵之谦曾评“邓（石如）天四人六，包（世臣）天三人七，吴（让之）天一人九”（《赵之谦尺牍》），以天分才情与后天功力的比例来衡量邓氏及其弟子的艺术素养，道出了邓石如成功因素中禀性与勤奋的结构关系。

邓石如身处徽州印风笼罩之地，少时从父习篆刻及隶篆书法，后与程瑶田、梅镠、金榜等文人金石家订交，开阔了艺术视野。早期印作如“折芳馨兮遗所思”及“被明月兮佩宝璐，驾青虬兮骖白螭”，是摹习何震、梁袠的作品。邓氏在多年研求唐李阳冰一路玉筯篆的基础上，参以隶书笔法，体态修长，间架端庄，气势朴茂而雄浑。（图38）他力倡印从书出的创作理念，印风随之而变。

“江流有声，断岸千尺”及“我书意造本无法”是邓石如的代表作。（图39）邓氏以书入印的特点，在此表现得十分鲜明。“江流”一印恰当地把握了体势的力度，在婀娜中不失强健。布局上以密其密、疏其疏的手法，体现文字书法的自然

清，邓石如篆书《唐诗集句》（图38）



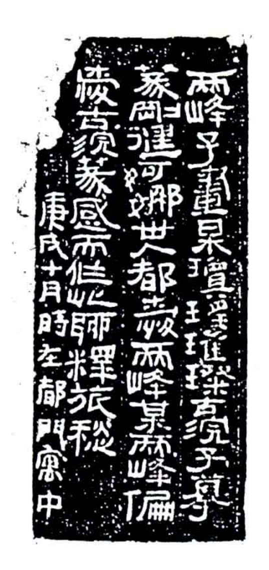




清，邓石如刻“我书意造本无法”（图 39）

虚实趣味，视觉对比强烈。邓石如弟子包世臣在《艺舟双楫》中所转述的“字画疏处可以走马，密处不使透风，常计白以当黑，奇趣乃出”的观点是邓氏对书法、篆刻艺术理论的一个建树。“我书意造本无法”纯然表现书意为主，笔势酣畅，书法、刀法的意味淋漓尽致。在白文印中采用圆转体势的小篆而获得成功，与他刀法的方圆相济、丰厚流畅，不无内在的联系。邓石如以“刚健婀娜”这一辩证统一的审美境界作为自己追求的目标，使他的作品中刚与柔、方与圆等关系得到和谐的交融。（图 40）





清，邓石如刻“乱插繁枝向晴昊”（图 40）

书法的修养，决定着篆刻作品的艺术内涵。邓石如的边款，字体富有变化，与他兼善诸体书法有关。篆刻在邓石如一生艺术活动中并不占据主要地位，但他创立的技法体系及其创作理念奠定了作为新派创立者的历史地位。

邓石如子邓传密，字守之，亦长于篆刻，风格传其家法。（图 41）

晚清时期，经过再传弟子吴熙载等人的弘扬，邓派的艺术风格和技法对印坛的渗透力进一步强化。

吴熙载（1799～1870 年），原名廷飏，字让之、攘之，别署让翁、晚学居士等，江苏仪征人。《清稗类钞》称吴“刻印第一，次画花卉，次画山水，次篆书，次分书，次行楷”。早岁即喜篆刻，“十五岁乃见汉人作，悉心摹仿十年”，三十岁左右得见邓石如印作，于是“尽弃其学而学之”（《吴让之印存自序》）。吴熙载践行“印从书出”的创作观念，印文更为舒卷自如，翩然多姿。在“让之”、“二金蝶堂”等作品中，可以看到吴熙载体势圆转的篆书风格在朱白文印中都得到了完美的体现。（图 42）“二金蝶堂”为赵之谦的斋号。同治二年（1863 年），酷嗜印章之学的金石家、时官福建盐运史的魏稼孙由赵之谦介绍，携自辑的赵氏印稿往访吴熙载。赵之谦在自用印“会稽赵之谦字㧑叔”边款中所刻“今日能此者，唯扬州吴熙载一人而已”，使吴熙载深感“愧无以酬知”，此印及另一“赵之谦”印，即是当时刻成并由魏稼孙携归赵之谦的。

吴氏用刀迅疾精熟，以轻浅取

势，起刀收刀及转折处注重笔意和锋颖的体现，因而其线条节奏变化如行云流水，纯乎自然，亦不失浑厚华滋。（图 43）吴熙载边款多作行书，利用刀法的提按转承表现书法的笔意，灵动流美，在篆刻边款风格发展史上具有创新意义。

吴熙载子吴棣初，字雪陶，刻印一仍父风。

吴咨、王尔度也是邓派的传人。（图44）吴咨（1813～1858年），字圣俞，号哂予，江苏武进人。受业于邓石如挚友李兆洛。有《适园印存》、《续三十五举》传世。王尔度（1837～1919年），浙江江阴人。曾摹刻邓石如印作辑成《古梅阁仿完白山人印賸》。两人的印作章法谨严，刀法趋于稳健，与吴熙载同源而异趣。

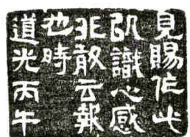




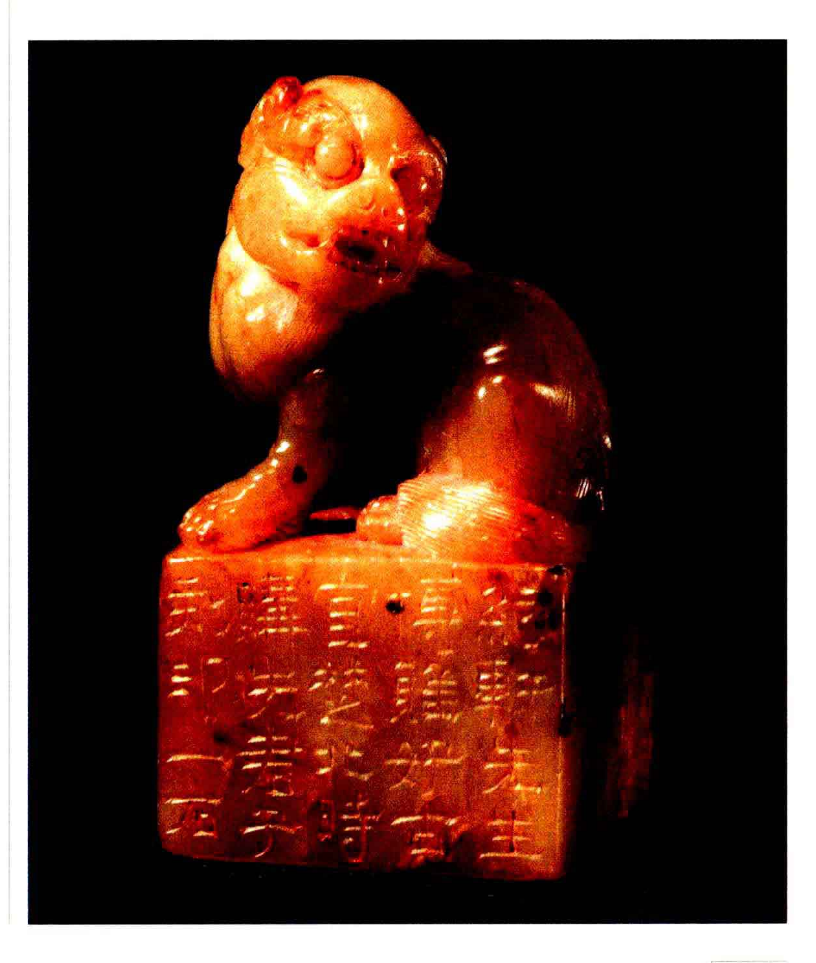
清，吴熙载刻“二金蝶堂”（图 42）







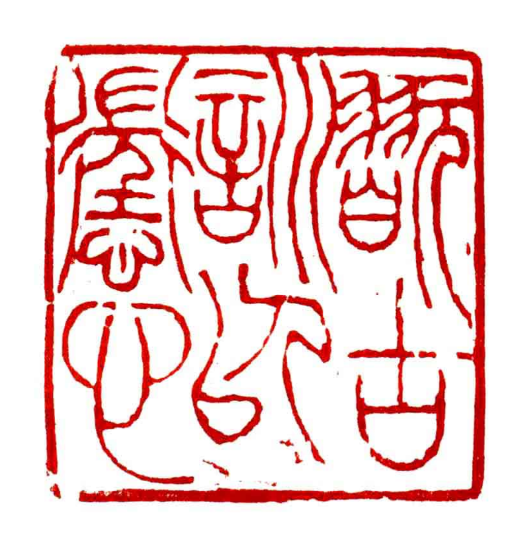




清，邓传密刻“约轩过眼”，寿山石，上海博物馆藏。此印边款记录了邓传密求归亡父“新篁补旧林”一印之事。（图 41）

邓石如的意义不仅在于滋益了后继的追随者，成为清代影响广泛的两大流派之一，而且在于他对篆刻表现书风、崇尚个性抒写、讲求刀法天然情趣的主张和实践，是明代以来篆刻创作观的一大突破。邓石如印法具有较大的创变空间。晚清的徐三庚、赵之谦、吴昌硕、黄士陵，虽非邓派的传人，但无不从邓氏印法中获得借鉴。四人皆取法邓、浙两派后融通变化，自成一家。这一事实是耐人寻味的。

浙派与邓派是清中晚期风格和技法最具体系意义的两大篆刻流派。流派的形成和发展，是文人篆刻进入盛期的标志之一。丁敬、邓石如申张的表现情性、崇尚古朴自然的创作观念，开始改变印坛工巧甜俗的印风，使篆刻的审美和创作取向发生了重大的变化。



清，吴熙载刻“玩古训以惩心”，竹，上海博物馆藏（图43）







清，王尔度刻“养闲草堂”（图44）

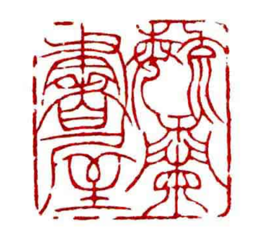
晚清篆刻的个性化表现

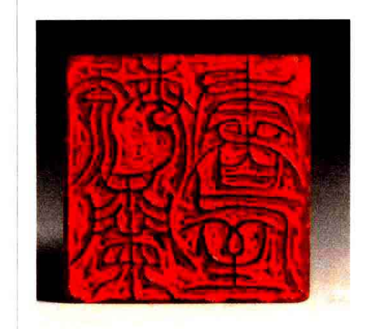
明代文人宁静典雅、自吟自唱式的创作心态和遗世独立、不激不厉的印风，随着清中期新流派的出现逐步淡出。明清篆刻艺术既有其前后延续的轨迹，也呈现不同发展阶段的特点。

在鸦片战争前后社会动荡的背景下，文人的学术性格由虚转实，致用的价值观念主导着艺术活动。晚明至清中期自娱性主题的诗文、语词类闲章创作在此期明显缩减。斋寓、名号及应用性的闲章比例相应上升，这一变化其实也隐含着篆刻受众扩大的信息。在审美和技法上强调个性，取法多元的艺术思潮在晚清表现得更为强烈。因而流派风格共性的因素，在一些具体作者的风格构成中呈现隐性化，印风交替速度加快。对于古文字素材具有天然依傍性的篆刻艺术从此期金石文字新资料中获得广泛的取法，汲取灵感，移植形式并作出个性化的提炼，是此期文人篆刻家寻求自我风格突破的新思路。

丁敬、邓石如印风在晚清仍然具有广泛的影响，但一脉单传的递承格局不再占据主流地位。一些并不依附名师的印人揉合古玺印传统和诸流派技法而成功地推出个人的风格。

徐三庚（1826～1890年），字辛谷，号井罍，又号袖海、洗郭等，浙江上虞人。（图45、46）徐三庚和赵之谦基本上是同龄人，在印学道路上的经历也有相似之处，即都经历了由浙而邓的取法过程，但最终形成了不同的篆刻风貌。徐三庚习艺之初对陈鸿寿、赵之琛风格十分倾心，以致一生刻印未脱浙派的刀法。同时他又对邓石如、吴熙载印风作了深入的研究，其篆书在摹习邓石如书体的基础上，参入汉代《天发神谶碑》的体势，强化姿态飞动、笔势流畅的一面，形成自己的个性。在姿媚绰约的印文中，通过苍劲凝涩的刀法增添朴拙气氛，以此与邓派的形式拉开了风格距离。





清，徐三庚刻“毓兰书屋”（图45）





清，徐三庚刻“嘉兴徐荣宙近泉”（图46）



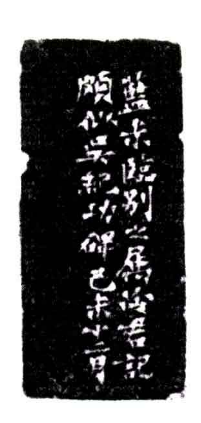
清，赵之谦题傅栻旧藏本《宝印斋印谱》扉页（图47）

徐三庚青年时代离开家乡，游艺南北。先后在杭州、上海、武昌、北京、广州、香港等地鬻艺访友。当时在海上的蒲华、任熊、任颐、虚谷、黄山寿等名画家的印章多出其手，一时饮誉中外。日本来华的圆山大迁（1838～？）、秋山白岩、桑名铁城等人先后受教于其门下。光绪十五年（1889年）秋山白岩归国之前，徐三庚曾为他书写文凭，称其"自丁亥春从予肄业，于今既三年矣"，今艺事"已上其堂极其奥"特"立此文凭以与焉"云云。（鱼住和晃撰、张远帆译《关于首代中村兰台篆刻中的徐三庚的影响》）。他和后来的吴昌硕都对当时中国书法篆刻风格传向东瀛，具有重要的影响。徐三庚亦多才艺，竹雕、设计博古文玩，在当时皆有声誉。

赵之谦（1829～1884年），字益甫、扬叔，又字冷君，号悲庵等，浙江绍兴人。曾官江西南城知县。是晚清书、画、印诸艺兼长的人物。

赵氏篆书主要汲取邓石如的体势，但更为妩媚生动，讲求展蹙聚散的韵致。（图47）丁敬一派对他的影响较多地体现于印作的布局、刀法方面。取法范围广泛是赵之谦作为一个金石碑版文字研究者的独到优势。赵氏篆刻除用小篆、摹印篆、金文等传统用字范围外，更是扩展到铜镜、古钱、诏版、碑额等古器物上的铭文，以其特有的体势丰富作品的表现语言。印章样式和印文风貌的多变遂成为赵之谦印作的重要性格之一。如自跋"仿汉砖"的"郑斋"、"略似六国币"的"郑斋所藏"、"似汉金小品"的"沈均初校金石刻之印"、"颇似吴纪功碑"的"丁文蔚"等等，（图48）构成其印作丰富的形式体系，这一取法思路给予后人诸多启示。黄士

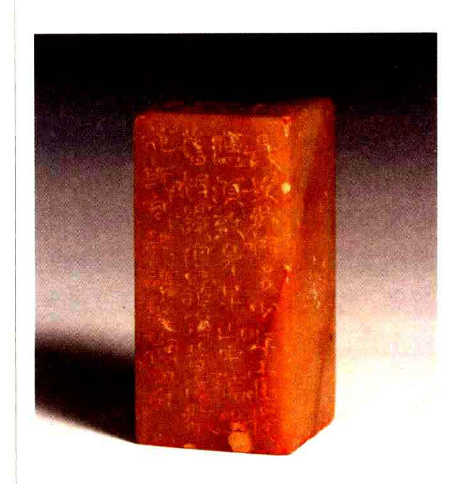






清，赵之谦刻"丁文蔚"，青田石，上海博物馆藏（图48）





清，赵之谦刻"男儿生不成名身已老"，青田石，上海博物馆藏（图49）

陵、齐白石等都从他的印作中获得过借鉴。这是赵之谦的印史意义。

赵之谦的章法敢于强化对比，“二金蝶堂”印疏密安排大胆。“男儿生不成名身已老”为界格形式的布置，将每字分隔于一个单元之中自为虚实，使全印产生疏密掩映的视觉效果。其求新、求变、求巧的艺术个性于此可见一斑。(图49)

赵氏的边款文字体式多变，亦是其独创性的表现。

赵之谦的弟子钱式（少盖）、朱志复（遂生）、冯灿、魏性之等，多能承其印法。(图50)

在晚清篆刻艺术领域的新格局中，吴昌硕以具有古典内核的写意派人物完成了他的历史定位。

吴昌硕（1844～1927年），初名俊，又名俊卿，字昌硕，别号缶庐、苦铁、大聋等。浙江安吉人。(图51) 吴昌硕早年所作的《刻印》诗中云：“天下几人学秦汉，但索形似成疲癃。我性疏阔类野鹤，不受拘束雕镌中”，写出了他不甘泥古的艺术抱负。

吴昌硕风格的形成，源于个性化书法的注入。他由早年临写秦代《峄山碑》到后来主攻春秋时代的《石鼓文》，为印风的形成奠定了基调。(图52) 早期刻印涉猎广泛，对于浙派的技法和其他清中期名家都

清，吴昌硕集《石鼓文》七言联，西泠印社藏（图52）


清，1888年任颐作吴昌硕画像《酸寒尉图》（局部）（图51）





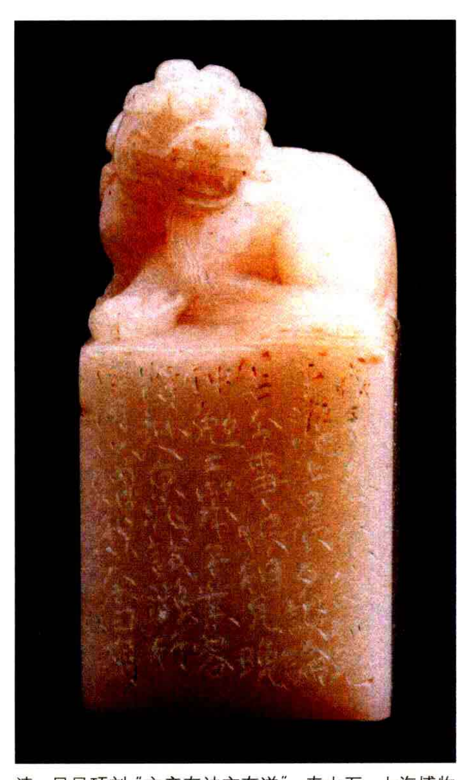


清，钱式刻“子毂”。此印边款记录了赵之谦为其名别号及无私授艺的师生情。(图50)









清，吴昌硕刻"文章有神交有道"，寿山石，上海博物馆藏（图53）

有所吸收。后拜师俞樾，并先后结交杨岘、任伯年、潘祖荫、吴云、吴大澂、郑文焯等金石、书画家和金石鉴藏家，篆刻取法逐步转向邓石如、吴熙载，进而直追古玺、汉印，印作形式和风格变化趋于活跃。

吴氏44岁定居上海以后，书法篆刻风格开始进入成熟稳定的阶段。他对金文、石鼓文、小篆、汉印文字运用自如，随意生发，并与古玺、汉印、封泥等形式自然地结合起来。在用刀上，特别注重个人书法风貌与笔意、刀意的表现，融合冲、切两种刀法。在布局上，吴昌硕善于利用印文的疏密和印边的粗细变化，强化虚实关系，并且辅以独特的残破手法，增强古朴气氛，形成了擢古来新的雄浑印风。（图53、54）

吴昌硕一生创作勤奋，除书画以外，刻印的生涯长达六十多年。他署款的晚期作品有80岁时为康有为所作的"天游堂"。他的书、印名播海外，1891年日本书家日下部鸣鹤来上海拜访吴昌硕后，长尾雨山、水野疏梅、白石鹿叟、桥本关雪以及朝鲜闵泳翊都是与他交游甚契的友人。吴昌硕的印风，至今仍对日本印坛具有深刻的影响。（图55）

胡镬与黄士陵两家的印风总体基调平正端严，但各有卓然独立的

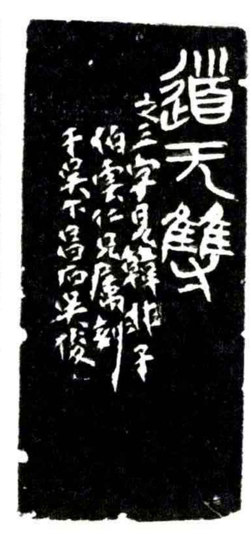
性格。

胡镬（1840～1910年），字匊邻，号老菊，又号晚翠亭长等，浙江崇德人。（图56）从浙派印法入门，是晚清时代不少篆刻家走过的道路。胡氏早期作品曾以浙派面目出现，但刀法敦厚，锋芒不显，又与浙派有所不同，这一特点决定了他一生作品的格调。他对于汉晋印章传统的接纳，大致在于汉铸印、玉印和魏晋凿印等这几类形式，由此提炼出古穆、宁静的特色，在当时具有独创的意义。胡氏篆法以平正为尚，章法以疏朗自然为主，看似含和却寓妙思。胡镬运刀采取多次断续冲刻的方法，线条既具抑扬顿挫而又浑厚含蓄。这些技法的汇合，构成了他高旷纯正的印风。

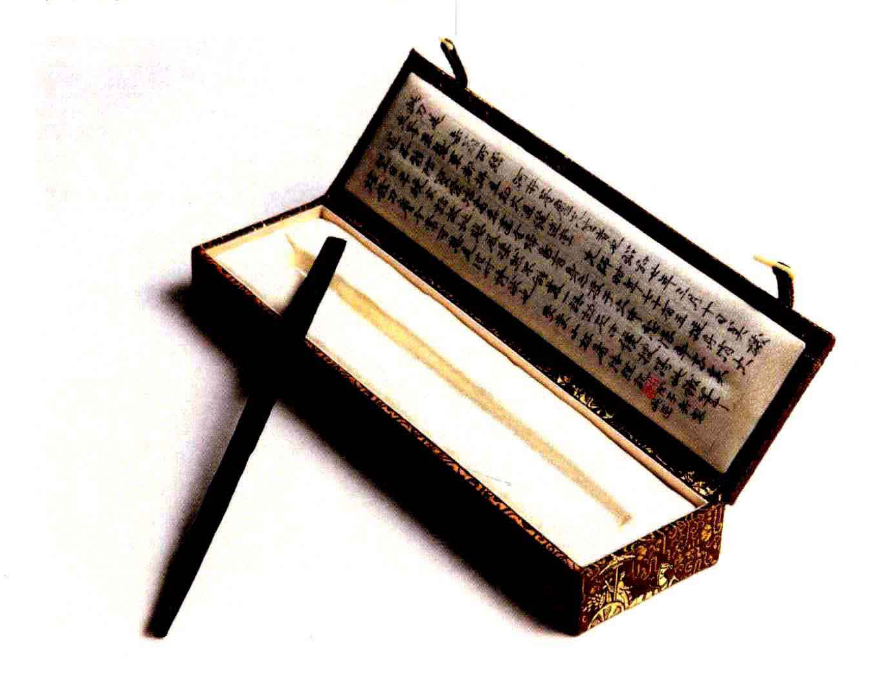
胡镬边款端庄厚重，气足神完，在晚清印家中亦不同凡响。他一生游艺各地，居海上期间，留下印作最多。又兼擅刻竹、木和制作





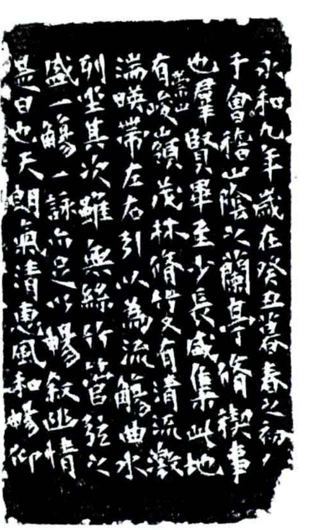


清，吴昌硕刻“道无双”（图54）



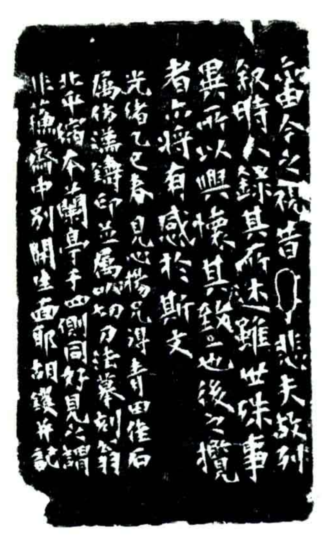
吴昌硕曾用刻刀，河井仙郎、小林斗庵先后收藏，梁章凯提供（图55）











清，胡钁刻“硬黄一卷写兰亭”（图56）



清，胡钁刻砚拓片（图 57）

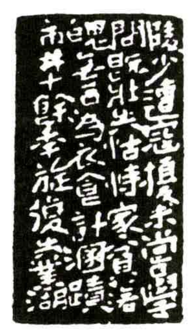
砚铭。（图 57）子胡传湘(1881～1924 年)刻印传其衣钵。

黄士陵的出现，是当时金石学发展深刻影响艺术家风格构成的典型案例。

黄士陵（1849～1908 年），字牧甫，晚年别署倦叟，安徽黟县人。少时从其父黄仲和习书学篆，后离乡谋生。他的晚年作品“末技游食之民”的边款是其一生道路的记略。（图 58）

黄氏早期刻印先后摹习陈鸿寿、邓石如、吴让之。光绪八年（1882 年）黄士陵游艺广州，不久被举荐入国子监求学，期间结识了王懿荣、吴大澂等金石学家。光绪十三年（1887 年）黄士陵应吴大澂







清，黄士陵刻“末技游食之民”（图58）





清，黄士陵刻“季荃一号定斋”（图 59）



清，黄士陵刻“在黟减半”（图 60）



清，翁大年刻“怡怡室”（图61）





清，吴大澂刻“愙斋”（图63）

之邀入广雅书局校书堂校刻金石古籍，后又曾入湖广总督端方幕府。他先后助吴大澂、端方完成《十六金符斋印存》、《陶斋吉金录》两部金石学名著的编拓，由此亦获得接触、研究三代秦汉金石文字的机缘。黄士陵的审美观也无疑受到周围金石家群体的影响，印风由此出现了重大的转折。商周秦汉的金文、碑额文字及汉印形式经他择取，融合为个人独特的印文体势。他服膺赵之谦“仿汉无一印不完整，无一画不光洁，如玉人治玉，绝无断续处，而古气穆然”（“欧阳耘印”边款），追求纯正古雅的意趣，认为作品的“金石气”不必以残破斑驳来营造，而应当通过文字书法本身的古法与古意来实现。（图59）黄氏与吴昌硕的审美观念不同，在篆刻艺术上表现为不同的风格类型。



清，王石经刻“伯寅宝藏第一”，75X75mm（图62）

黄士陵具有很强的驾驭文字结体的能力，布局能于平淡恬静中寓灵动巧变。在所刻“国钧长寿”一印边跋中自述其构图往往“易数十纸而成”，可见创作作风的严谨。黄氏作品以薄刃冲刀来表现纯净的线条特质，又在微观层次上传递笔意刀感，故光洁挺峻而无浮滑之感。这是黄氏的过人之处。黄士陵的边款除了文辞隽永严谨外，以稳健的推冲刀法来表现隶楷相参的文字结体，也是风格特点之一。

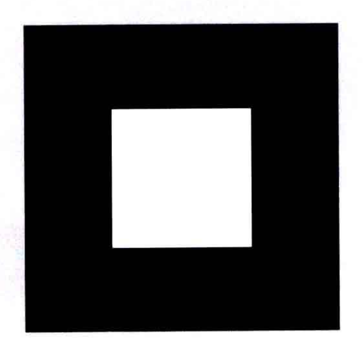
黄氏晚年息影故园，刻有“在黟减半”一印，以书、刻艺术反哺乡人。（图60）黄士陵在粤18年，对岭南篆刻形成持久的影响，黟山一脉流风至今不绝。

晚清时代浙派的印风仍然风靡两浙，并传播于山左、岭南。

此期的一些金石学家、收藏家如翁大年（1811～1890年）、杨沂孙（1812～1881年）、王石经（1833～1918年）、唐翰题（1816～？）、何昆玉（1828～1895年后）、吴大澂（1835～1902年）亦都在注经证史、考鉴文字以外雅好治印。（图61、62、63）这一群体的创作往往置时风于度外，守望宁静致远、波澜不兴的古典意趣。

审美需求的多元化与印人风格的多样化，标志着晚清文人篆刻艺术的发展进入一个新的历史阶段。

第八章



经典与演绎——近现代篆刻与篆刻家群体

近现代篆刻家群体置身于动荡与发展相交织的时代。辛亥革命前后，在传统文化受到冲击的同时，“发明国学、保存国粹”思潮起而抗衡。此期的篆刻风格大体承接晚清，随着甲骨文、简牍、封泥等古代文字新资料进入人们的视野，金石考古学研究出现新的高潮，拓展了艺术家的思维与创作表现空间，为篆刻艺术风格个性化发展带来了契机。

第一节　近现代篆刻艺术发展的历史条件

在国粹派思潮的影响下，传统金石书画艺术借助现代条件，扩大传播。文人书画篆刻走出书斋融入社会、融入大众。

保存金石与近现代篆刻学的发展

1905年，国学保存会发刊《国粹学报》；1908年《神州国光集》在上海创刊，立旨“表明国光、提倡美术”，连载历代金石书画，相应的出版物和艺术社团纷纷出现。(图1)

金石学的外延在清末民初有逐渐扩大的趋势。近世名家篆刻也受到一些金石家关注。由于金石文字研究是书法篆刻创作的学术基础，而一些金石学家亦兼工篆刻，因而篆刻也被当时一般人视同金石之学。大量碑刻、古文字集录、印谱借助于石印、珂罗版、金属版等近现代印刷技术发展，在此际集中出版行世，推进了金石、篆刻学资料的社会化。

古玺印印谱与篆刻印谱的集辑与刊行。古玺印的整理研究是金石学范畴的活动，但它与此际“表明国光”的潮流相契合。1840年至1924年间，有26种在学术质量上均堪称高端的钤印本古玺印谱录面世。以20世纪20年代初涵芬楼与上海商务印书馆分别印行普及版《十钟山房印举》、《伏庐藏印》为起点，一些综合性的出版机构开始介入集古印谱的刊印。

明清及当代篆刻家作品印谱出版的盛况也反映了社会的需求。有正书局从1911年首次印行名家篆刻印谱，至1920年先后推出影印本《邓石如印存》等十余种清代名家印谱。扫叶山房、神州国光社、商务印书馆等也在30年代前先后刊印了《学山堂印谱》等多种大型明清至近代的印集。吴隐创办上海西泠印社，标志着印学专业出版机构的出现。从1895年起到1920年，他先后以个人与西泠印社名义印行了明清名家印谱23种，并在20年间出版了赵时㭎、王禔、方介堪等当世36位篆刻家的作品成《现代篆刻》系列。这些印谱的出版扩大了玺印篆刻艺术的社会普及。印人自


本會簡章

一 定名 本會由書畫界同人組織以保存國粹發揚藝術爲宗旨故定名曰書畫保存會

二 會員 凡擅長書畫贊同本會宗旨者不論性別均可試交作品經本會審定後得認爲會員

三 會費 入會費免常年費二元分二次繳納以資補助

四 職員 本會設總幹事一人各部幹事若干人襄理一切會務幹事由會員大會選舉之總幹事由幹事互選之任期均一年但連舉得連任之

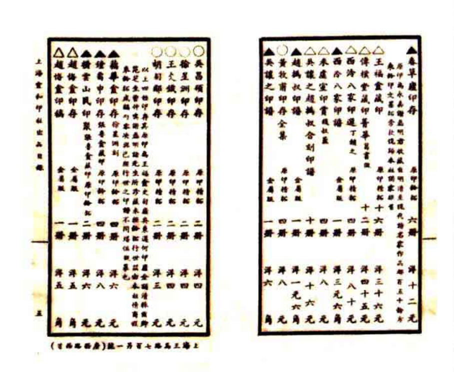
五 會期 每年開會員大會一次每月開幹事會一次日期隨時訂定由會通知

中国书画保存会章程（1922年）(图1)

辑而未公开发行的印谱数量更多。

根据现有存本统计，从1900年至1944年45年间辑成或出版的古玺印、明清及当代篆刻印谱达580种，这个空前的纪录反映了此期玺印篆刻研究与创作风气的活跃。(图2)

古文字资料及篆刻工具书的集中出版。晚清古文字的整理研究成果丰硕。除了《说文》研究的著述不绝如缕外，1883至1937年间出版或重印的字书和古文字考释专著三十余种，形成了完备的古文字研究资料体系。这些资料也为书法篆刻创作提供前所未有的便利。其中代表作品如下表：



宣和印社《出品目录》内页之一（1936年）（图2）

技法理论与印史研究著述的印行。1910年周亮工《印人传》、汪启淑《续印人传》和董洵《多野斋印说》由上海西泠印社影印出版，首开重印历代印学著作风气。1917年商务印书馆重印黄子高《续三十五举》。随后其他书局也开始关注此类书籍的刊印。1910年代影印发行印学丛书有：文瑞楼书局印行收入唐至清代有关论篆论印著述30种的《篆学丛书》；上海西泠印社印行《遁庵印学丛书》。两套丛书合成当时最为齐全的篆刻学文献总成，表明印学研究提升到更具学术意义的层次。

篆刻入门指导则是此期更广泛的需求。清陈克恕《篆刻针度》在此际以单行本重印行世；1935年出版孔云白撰《篆刻入门》，(图3)到1948年共印行五版，这在篆刻学书籍出版史上是前所未有的纪录。

专业报刊及大众媒体也纷纷出现介绍印学的文章。较有影响的有黄宾虹、沙孟海、李健等先后撰写发表的《宾虹羼抹》、《篆刻麈谈》、《印学概论》、《金石篆刻研究》等。这些文字对于印学普及和推广产生了很大的影响。



陈克恕《篆刻针度》扉页（1921年）（图3）

姓名	书名
吴大澂	说文古籀补
丁佛言	说文古籀补补
容　庚	金文编
孟昭鸿	汉印分韵三集
孙海波	甲骨文编
徐文镜	古籀汇编
罗振玉	殷墟书契考释、三代吉金文存
桂　馥	缪篆分韵

至20世纪30年代初，由古玺印、明清篆刻、当代篆刻印谱系列与印学论著、文字工具书和技法知识读物的配合出版，构建了近现代意义上的印学文献体系。这个体系成为培育近现代篆刻艺术群体的学术温床。

结社与传播

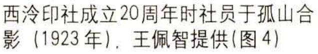
社会文化条件与篆刻群体的扩大形成良性互动。20世纪初兴起的学术、文艺结社风气在书画篆刻领域表现十分活跃。

近现代篆刻家的形象转变往往首先以书家或画家的身份取得社会认同，而后以大众概念上的“金石家”角色出现。这被视为区别于“刻字艺人”的标志。兼工书画也使篆刻家更易于接近市民社会。在20世纪前期组成的传统艺术团体多以“金石书画”冠名。当“篆刻”与一般“刻字”的界别尚未被社会所了解的时候，“金石”的概念却已广为人知。

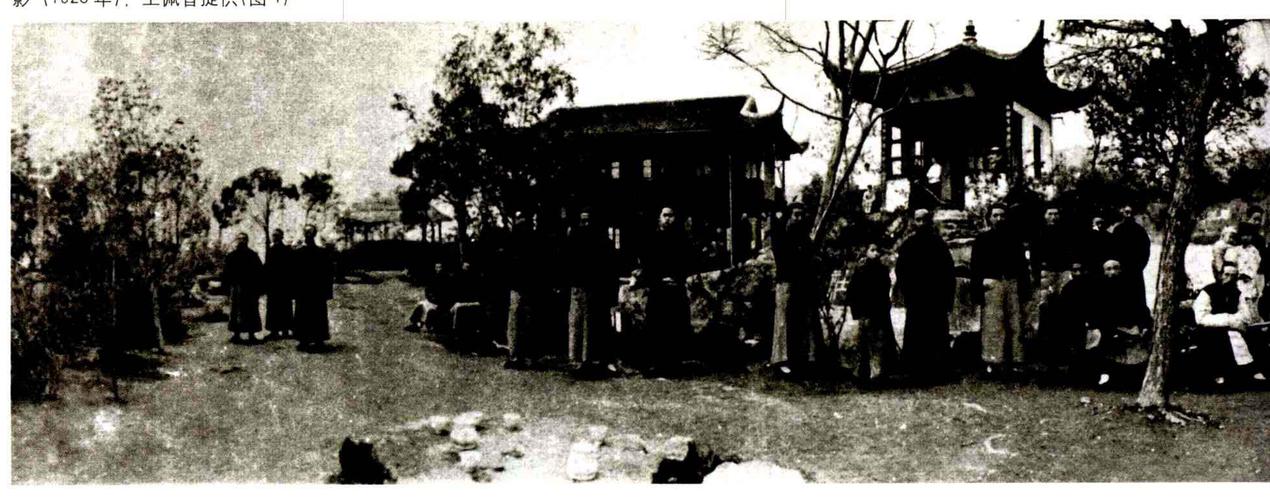
近现代书画家社团首先在上海出现。1909年邑庙书画善会成立，次年又组成小花园书画研究会（题襟馆书画会的前身）。书画会早期成员中有吴昌硕、赵时棡、丁仁等二十余位篆刻名家。

1904年叶铭、丁仁、王禔、吴隐四人发起的印学团体西泠印社在杭州成立。(图4)“社以地名，人因印集”(《西泠印社成立启事》)，以“保存金石、研究印学”为宗旨的专业社团的诞生，也是当时学术思潮之下的一种必然。印社招邀同道，共振篆刻之学，经数年拓地经营，西湖之畔，孤山之上，轩阁庭园颇具规模。印人于春秋两季举行雅集，共赏金石篆刻。专业印学团体的组建表达了艺术家对于印学地位与独立身份的诉求。早期社员以浙江、上海、江苏籍的篆刻家和印学家为主，并吸收了日本印人河井仙郎、长尾甲为社员。

此外，还有以专业文化企业为依托形成的书画金石同道交游活动场所，如上海西泠印社、宣和印社、上海中国书店金石书画会、鼎脔社、梅艇美术社等等。



西泠印社成立20周年时社员于孤山合影（1923年），王佩智提供(图4)



结社活动使篆刻家以群体的形态介入社会，扩大了交流空间。开展的活动包括雅集、展览、印行刊物、举行赈灾义卖和鬻艺。

20世纪初，玺印篆刻开始出现在书画展厅，开拓了印谱以外与社会对话的新形式。1909年，李平书、王一亭发起中国金石书画第二次赛会，西泠印社应邀展出所藏西泠八家书画及历代玺印千余方。1929年，当代篆刻作品参与了中国第一届全国美术展。书画篆刻社团或个人展览也顺势而动，时有推出。篆刻作为独立艺术门类展现于公众，是其告别附属于书画地位的又一标志。

书画篆刻艺术的传统授受方式是师徒相传，这一方式有其优势，但流派风格的封闭性也与此有关。吴昌硕在海上名声彰显以后，从其学艺的纷纷而来。赵时㭎《同门录》所记门下弟子亦有61人之多。受业

年代	社团名称	发起人或主要成员	所在地
1912	贞社	黄宾虹、宣哲、赵时㭎	上海
1914	乐石社	丘志贞、李叔同（社长）	杭州
约1917	遁社	马光楣	昆山
1918	海上印学社	易孺、李尹桑	上海
1924	东池印社	黎泽泰	长沙
1925	金石画报社	叶更生、邓散木	上海
1925	巽社	王季欢	上海
1925	上海金石书画艺观学会	黄宾虹、宣哲	上海
1926	古欢今雨金石书画会	姚虞琴、赵时㭎、丁仁、高时显、钱瘦铁	上海
1928	寒之友社	陈树人、经亨颐	上海
20世纪20年代末	雨社	石宗素、马孟容、马公愚、吴青霞、姜丹书	上海
20世纪30年代初	绿漪艺社	张石园、张鲁盦、陶寿伯、叶潞渊、徐邦达	上海
1934	天南金石社	乔曾劬、曾绍杰、高月秋	广州



者耳濡目染，艺术上往往早熟。

另一途径是所谓私淑，即习艺以名家的风格、技法为典范，或亦受人指点，但未从专师。由于印学资料的普及，此期自学而卓然成家者为数不少。这一路径往往旁参各家技法风格，个人创变的自由度较大，也是形成印坛多元风格的原因之一。

篆刻受众的扩大呼唤艺术传授方式的拓展。民国早期中西美术教育机构纷纷出现，篆刻也开始进入现代美术教育体系。1925年方介堪受聘于上海美专教授篆刻，新华艺术专科学校、西湖国立艺专等也先后聘请书法、篆刻名家为教席。这是近现代篆刻艺术普及的新现象，传统传授模式与具有开放性和知识技能系统性的现代学科教育相互协同，篆刻艺术人才培育的新格局已见雏形。

面向市场——雅与俗的选择

开埠通商后的中国社会，政治、经济、文化发生了深刻改变。原先农业社会格局之下的区域性经济重镇出现转移，新崛起的工商业大都市人口急剧增加，中西生活方式相互交汇，书画艺术消费进入更广泛的社会阶层。北京、天津、南京、苏州、上海、杭州、广州等城市都活跃着一批职业书画家，以公开悬润的方式售艺。工商职业人士及书画家、收藏家群体的印章需求也相应扩大。



"李鸿章印"，徐三庚刻(图5)



"臣盛宣怀章"，吴昌硕刻(图6)

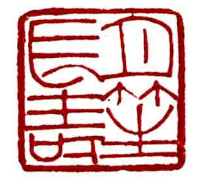




"南海康氏万木草堂书藏所藏"，黄士陵刻(图7)



"杜月笙"，方介堪刻(图8)



"月笙长寿"，金禹民刻(图9)







"杨度"，齐白石刻，寿山石，上海博物馆藏(图10)

书画家、收藏家群体和社会名流是篆刻作品高端受众。除了兼能治印的书画家以外，这一部分人士的用印大多来自篆刻名家。

都市生活追求风雅时尚由来已久。上层名流用印延请名家创作对社会风气产生推波助澜的作用。(图5、6、7、8、9、10、11、12)书画家与印人之间以作品互酬未必具商品属性，但却是推动时尚的因素。

"吴湖帆潘静淑珍藏印"，陈巨来刻(图11)



"汉卿长寿"(张学良字汉卿)，陈巨来刻(图12)



張煒棠 上海市 縣人年二十五歲
月拾叁日戌時生
應桂菊 浙江省鄞縣人年二十歲
月念肆日卯時生
今由
莊時俊 阮芳亮 先生介紹謹詹於
中華民國叁拾伍年拾壹月拾柒日下午四時在
上海大利酒樓舉行結婚儀式恭請
高寯先生證婚嘉禮初成良緣遂締
情敦鵠樣願相敬之如賓祥叶螽麟
定卜昌於厥後同心同德宜室宜家
永結鸞儔共盟鴛牒此證

結婚人 張煒棠 應桂菊
證婚人 高寯
介紹人 莊時俊 阮芳亮
主婚人 張法宗 應聖育

1940年代一结婚证上钤有七枚私人印记(图13)

在日益扩大的工商活动与现代社会生活中，私人印章在各种契约、票据等方面使用日益频繁。中上层人士的私印，实际上是当时篆刻家鬻艺的主要部分。《申报》1942年3月9日刊登的一则报道透露了当时社会对印章的普遍重视与欣赏口味：



1938年徐英之、丁瑞文结婚纪念印章(图14)









“图章虽非必需品，各界人士均需备印一颗。社会人士最喜宋元派印章及汉印。金石家不多，以陈巨来刻宋元印，赵叔孺刻汉印，浙派王禔最出色，陶寿伯、王开霖为后起之秀……”

使用名家印章不仅出于鉴赏的目的，也是体面的身份显示。(图13、14)

篆刻家作品的艺术价值与社会功能双重属性被公众认同，开拓了艺术商品市场。一部分篆刻家创作状态发生改变，从优雅安适的笔、墨、刀、石自娱，走向市民生活，面对市场的洗礼。而在参与社会印信的制作中取得经济收入，既是生存之道，同时也需要作出风格上“雅”与“俗”的选择。

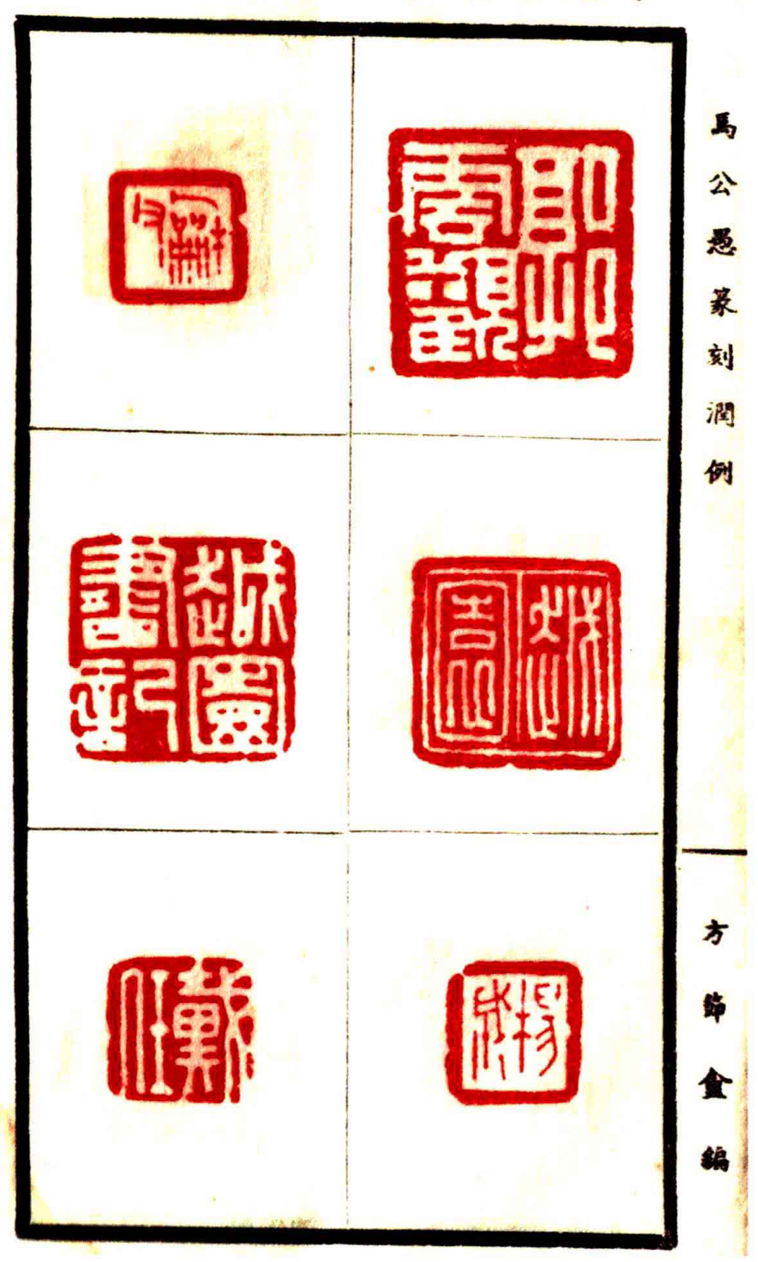
文人篆刻作品的商品属性早已存在。此期的特点是形成了现代市场机制。书画篆刻家的作品价格在大众和专业媒体发布，形式是公开的“润例”。如上海《申报》自19

世纪 80 年代开始刊登书画篆刻润例，持续数十年未辍。后来《游戏报》、《中外日报》、《春江花月报》、《国粹学报》等，以及专业刊物如《神州吉光集》、《有美堂金石书画家润例》也纷纷介入。(图 15)

上海是当时远东最大的都市，也是当时最大的艺术品市场。据不完全统计，从1890年代开始到1949年为止，《申报》、《游戏报》以及专业书画期刊上登载润例的在沪鬻艺的篆刻家，先后有 195 人。最为密集的年份为1925年至1936年间，达到 94 人，106 人次。润例刊登的频密多少反映了对市场的期待和消费需求的存在。

润例是艺术家的广告。中介则是由清末至民国前期分布全国各大城市的笺扇庄、书画商社承担。随着书画艺术而兴盛起来的笺扇庄，亦呈现从未有过的繁荣。篆刻家刊出的润例中，大多注明各大笺扇庄代为接、交件。这一时期《申报》刊登润例中出现书画篆刻中介店肆的有上海西泠印社、宣和印社、有美堂、九华堂、朵云轩等数十家。一些书局、报刊如商务印书馆、有正书局、神州国光社、《游戏报》、《苏报》等也承接中介委托。

通过广告和中介建立起需求与供应之间的联系，实现书画篆刻艺术商品化的现代规范。这既符合文人艺术家的传统性格，也使作者避免了在接洽应对中耗费时间。艺术家由此而获得一定的经济来源，篆刻艺术则在更大范围融入社会。这是近现代篆刻创作走向繁荣的经济动能。



马公愚润例（1936 年）(图 15)

第二节　都市生活与艺术群体的聚合

多种社会经济文化要素的组合，为篆刻艺术以空前开放的姿态走向市民社会提供了条件。流向都市的篆刻家的生存状态与艺术市场盛衰密切相关。印人队伍的构成出现了不同于明清时期的诸多特点。

走进都市的篆刻家群体

随着19世纪后期开始日益加快的通商口岸城市化进程，书画篆刻家的流动出现从未有过的规模。流动的基本走向是周围地区往相对稳定与日趋繁华的中心城市汇集。20世纪前期先后在北京从事篆刻创作的名家如齐白石、陈半丁、马衡、寿玺、杨仲子、乔曾劬、宁斧成、徐之谦、张樾丞等多来自外地。(图1、2、3、4、5)由于社会的相对稳定，曾在上海鬻艺的印人数量最多。自1892年至1930年间，《申报》等刊物上登出寓沪刻印润例的印人达121人，其中非本地籍为108人。来源分布在浙江等13个省份，还有日本印人的加入。加上以书画名世而兼能治印但并不售印的创作力量，人数就更多。对一个城市来说，这已是一个庞大的阵容。

篆刻家群体的汇聚大多是以成熟人才为主体的，因而较快地形成创作繁荣的区域。同时，艺术家亦借助大都市多方面的条件提升了自身的艺术地位与生活质量。

流向大都市的篆刻家都是知识阶层人士。除了一部分早期进入的人物如徐三庚、吴昌硕、齐白石等外，大多数人首先需要谋取比较稳定的社会职业，而以参与书法篆刻活动与鬻艺作为生活的内容之一，这既不失风雅，也是为了维持生活标准所必须。因此这一群体大多具有社会职业人和艺术家的双重身



陈半丁刻"惠宇"(1939年)(图1)



马衡刻"右任七十以后作"(图2)

份，多数人的经济来源并不单纯依靠艺事，艺术创作在相当长的时期内仍然是第二职业。具有代表性的社会职业是：

1．从事报纸、书局编辑或学校教职一类文化工作。

2．自办实业。

3．从事其他社会职业：如行医、金融业、政府机关公职等。

艺术家怀着寻找生存发展空间的热望走进大都市。一部分后来长期稳定，一部分生活多年又由于各种原因先后离开，还有一部分本是短期游历、求学而兼以鬻艺。印人的流动既与当时的社会经济变化相关，也是印坛人才整合、艺术市场平衡的结果。随着名声播扬，一部分人确立了以艺术劳动为生的地位。独立艺术家必然以较高的社会名望和市场人气为前提，而多数印人依然以社会职业人兼艺术家的身份为始终。



寿玺刻"众异三十后所作诗"（1914年）（图3）





乔曾劬刻"姚穀春"（1942年）（图4）



杨仲子刻"漂泊西南"（图5）

20世纪30年代中期上海爱多亚路一景，上海历史博物馆提供。1900年到1940年，上海市人口从百万骤增至400万。（图6）





黄葆戉刻"青山农"(图7)



楼村刻"缙云楼邨(村)长寿"(图8)

近现代篆刻家的经济生活

以鬻艺作为经济来源，实现艺术劳动的价值，是许多艺术家的生活理想。上海是近现代书画家走向市场的起始之地。(图6)葛其龙《沪渎杂记》中谈到19世纪70年代书画家订润缘起:"上海为商贾之区，畸人墨客往往萃集于此，书画家来游求教者，每苦户限欲折，不得不收润笔……润笔皆有仿帖，以视雍、乾时之津门、袁浦、建业、淮扬局面，早微有不同。风气所趋，莫能相挽。" 19世纪末部分印人公开的篆刻石章每字润金是:

可见清末篆刻润金的高低已经形成了一定的梯度。

进入20世纪20年代后，润金水平已有提升。(图7、8、9、10) 1921～1926年间在报刊上公开订润的部分印人篆刻石章每字定价如下表:





朱其石刻"家在曹娥江水东"(1932年)(图9)

印人	黄士陵	卫 铸	方仰之	汪洛年	圆山大迂（日本）	朱遂生
润金	约3.9角	3角5分	3角	2角	2角	1角

印 人	润金	年份	印 人	润金	年份	印 人	润金	年份
吴昌硕	5.6	1922	吴 涵	1.4	1925	萧 娴	1.0	1925
赵云壑	4.0	1923	汪吉门	1.0	1922	方介堪	1.0	1926
许 昭	4.0	1925	楼 村	1.0	1923	寿 玺	1.0	1926
齐白石	2.0	1921	王个簃	1.0	1924	张樾丞	0.6	1923
黄葆戉	2.0	1926	朱其石	1.0	1925	钱瘦铁	0.55	1925
朱复戡	1.5	1925	顾青瑶	1.0	1925	朱尊一	0.5	1922

注：序次按润金高低排列。吴昌硕、吴涵、钱瘦铁按原订银两换算成银元。





吴涵刻"一亭之子"(1915年)，昌化石，19X19mm，上海博物馆藏（图10）



王禔自存编年印谱《福厂印稿》101册（部分），上海博物馆藏（图11）

1921年到1926年间币值相对比较稳定，一银元的购买力大约为18斤大米或7斤猪肉[1]。目前已发现的吴昌硕篆刻创作数量为2249方[2]。这个数量与他实际刻印当有一定距离。他在沪鬻艺较早，这些篆刻大部分应是取酬的创作。

王禔在此期刻印有一个大体准确的数量记录。吴昌硕在1918年为王禔定润例为每字银半两，折成银元为0.7元；1920年后十年中平均每年刻印约为220方[3]，1927年润例改为每字2元。按此标准并以每印作3字计算，理论上鬻印平均年收入约为1300元。长期积累的声誉使索求者持续扩大，在1940年以后刻印每年稳定在600件以上，加上书法接件，收入处于社会中上水平。其寓沪后一直居租界之新式里弄三层并连亭子间，这在当时属于中上等的居住区；赡养的人口渐次达到9人，另雇有一佣工。（图11、12）



王禔曾居之上海四明村外景（2006年摄）（图12）

完全以艺自奉的印人，艺事收入包括书法或绘画。如吴昌硕、王禔这样较长期以独立艺术生产为经济来源，且能保持稳定地居于中等以上生活水平的印人仍属少数。

拥有比较体面职业同时兼以艺名鸣世，这部分印人经济状况一般也处于中等水平：住房条件较好，大多数居住在租界，是文化人集中之地；有闲暇时间可以参与各种社交艺术活动，或可以兼事著述；维持家庭生活以外尚有部分财力收藏文物、字画。

这一层次在当时海上篆刻名家中具有不小的比例，但他们的经济并不坚实。在遭遇社会动荡和家庭变故时，亦易于陷于困顿。

鬻艺生活并非尽是坦途。老辈风流，先声夺人。市场的空间毕竟有限。沙孟海1926年的润例中坦陈生活压力：“文若橐笔食力，薄游沪上三年于兹矣……家故贫薄，赡生多阕，阖门十口，恃此微躯。”在不同时期报刊的润例中也可以捉摸到艺术家南北奔走的身影。流动并非尽是英雄失路，游子还乡和蝉曳别枝也都是聚散的原因。群体的流动促进了观念与风格的传播，这是近现代篆刻艺术地域风格边界逐步消除的重要原因。同时，篆刻发展中心区域的地位提升了印人自身的成就与名望，也造就了一批超越地域影响的艺术家。

走出流金岁月

1945年抗日战争胜利后，创作一度又趋活跃。未几，战端又起，物价腾涨，篆刻家的铁笔生涯飘忽不定。邹梦禅1948年10月后重定润金，每字金圆券20元，11月10日又改作五倍计算；戊子年（1948年）八月邓散木更订印例每字金圆券4元，十二月初十起改按30倍计算。民生凋蔽之下，书画篆刻市场也急剧萧条。（图13）

1949年前后，城市人口再次流动频繁，一批社会中上层人士离开大陆。经济的低迷和随后而来的工商业改造引起社会阶层变动。一般的公私凭信印章制作转移到专业刻字社。新的社会观念也促使业余篆刻家不再以艺取酬，最终导致个体鬻艺自给的方式基本消失。篆刻艺术的存在方式面临新社会环境下的转型。

与书画篆刻艺术伴生的行业随之萎缩。曾经盛于一时的笺扇庄、书画社纷纷歇业、转业或合并。至60年代，北京、上海继续保留名家篆刻中介业务的仅荣宝斋、朵云轩、上海西泠印社等数家。

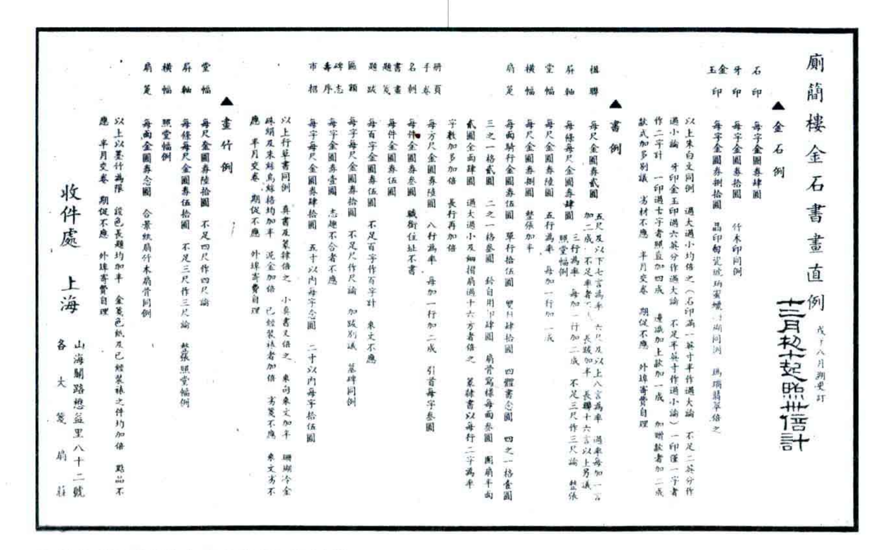
20世纪40年代至50年代美术领域浮动着一股所谓现实主义的激进思潮，对书法篆刻的发展产生了消极的影响。

印学书籍的出版逐渐低落。韩天衡《中国印学年表》记1948年至1949年两年中在海上辑成的印谱仅十余种，且多为个人所辑作品而未印行。1953年宣和印社存续期间编辑发行《晚清四大家印谱》、《二弩老人遗印》等后悄然而止。随后金





邓尔雅刻"宪政洪恩长章"(1914年)(图14)



廁簡樓金石書畫直例

戊子八月潤更訂

卅八年十二月起照卅倍計

▲金石例

石印 每字金圓券肆圓

牙印 每字金圓券拾圓 竹木印同例

金玉印 每字金圓券捌拾圓 晶印銅瓷琥珀蜜蠟珊瑚同例 瑪瑙翡翠倍之

以上朱白文同例 過大過小均倍之（石印滿一英寸半作過大論 不足二英分作過小論 牙印金玉印過六英分作過大論 不足半英寸作過小論）一印僅一字者作二字計 一印過七字者照直加四成 邊跋加上款加一成 加贈款者加二成 款式加多另議 劣材不應 半月交卷 期促不應 外埠寄費自理

▲書例

楹聯 每尺金圓券貳圓 五尺及以下七言為率 六尺及以上八言為率 過率每加一言加二成 不足率者亦 長跋加半 長聯十六言以上另議

屏軸 每條每尺金圓券肆圓 三行為率 每加一行加二成 不足三尺作三尺論 整張照堂幅例

堂幅 每尺金圓券陸圓 五行為率 每加一行加一成

橫幅 每尺金圓券捌圓 整張加半

扇箑 每面騎行金圓券伍圓 單行拾伍圓 雙行肆拾圓 四體書念圓 四之一格壹圓 三之一格貳圓 二之一格叁圓 鈐自用印肆圓 扇背寫樣每面叁圓 團扇半面貳圓全面肆圓 過大過小及細摺扇過十六方者倍之 篆隸書以每行二字為率 字數加多加倍 長行再加倍

冊頁 每方尺金圓券陸圓 八行為率 每加一行加二成 引首每字叁圓

手卷 每件金圓券叁圓 職銜住址不書

名刺 每件金圓券伍圓

書簽 每百字金圓券伍圓 不足百字作百字計 來文不應

題簽 每字每尺金圓券拾圓 不足尺作尺論 加跋另議 墓碑同例

題跋 每字金圓券壹圓 志趣不合者不應

匾額 每字每尺金圓券肆拾圓 五十以內每字念圓 二十以內每字拾伍圓

碑志 壽序 市招

以上行草書同例 真書及篆隸倍之 小真書又倍之 東向來文加半 珊瑚冷金硃絹及朱絲烏絲格均加半 泥金加倍 已經裝裱者加倍 劣箋不應 來文劣不應 半月交卷 期促不應 外埠寄費自理

▲畫竹例

堂幅 每尺金圓券陸拾圓 不足四尺作四尺論

屏軸 每條每尺金圓券伍拾圓 不足三尺作三尺論 整張照堂幅例

橫幅 照堂幅例

扇箑 每面金圓券念圓 合景紈扇竹木扇骨同例

以上以墨竹為限 設色長題均加半 金箋色紙及已經裝裱之件均加倍 點品不應 半月交卷 期促不應 外埠寄費自理

收件處 上海 山海關路懋益里八十二號 各大箋扇莊

1949年12月邓散木改定润例（图13）



曾绍杰刻"金石同寿"（图15）



黄宾虹刻"黄宾虹印"（图16）



谈月色刻"甲戌九月廿七日喆夫月色访得百花冢孟阳题字（图17）





金铁芝刻"日拜"（图18）



翟树宜刻"嘉定翟树宜印"（图19）

石文字及篆刻字书、古玺印与明清印谱出版停顿多年。工具书和参考资料的短缺使篆刻艺术在新中国初期的普及受到限制。

个人收藏印章和印学珍籍的风气由盛渐衰。吴式芬、陈介祺、陈宝琛、陈汉第、吴云、龚心钊、顾麟士、吴大澂等人收藏的古玺印，孙鼎藏汉代封泥，浙西四家及吴隐所藏明清篆刻，张鲁盦、徐安、秦康祥所藏历代印谱，构成海内中国印学文物与资料收藏最庞大的体系。在20世纪50年代至70年代，这些收藏都先后易私为公，很大程度上失去印人群体内交流传播的条件。半个多世纪以来多种条件下育成的艺术发展生态急剧疏解。

篆刻名家群体的规模开始收缩和播散。陶寿伯、赵鹤琴、高甜心、曾绍杰、冯康侯先后离开大陆。1949年至1956年间，黄宾虹、赵云壑、丁仁、马衡、寿玺等十余位早期名家先后去世。同期，齐白石、王禔等二十多位印坛耄宿渐次息影。（图14、15、16、17、18、19、20、21）

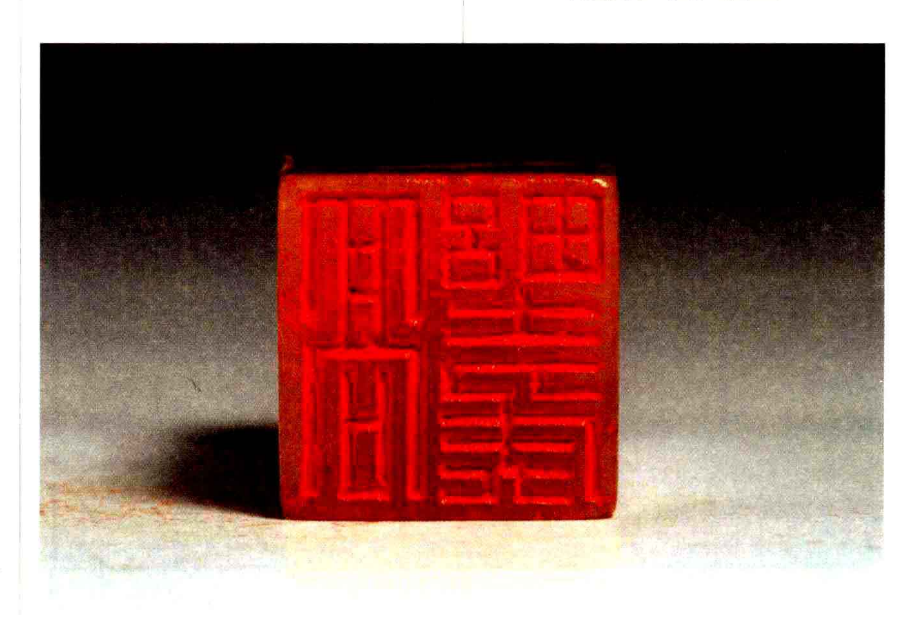
篆刻家介入艺术商品化潮流，曾经是推动创作繁荣与群体扩张的重要动因。艺术家创作走向商品化的负面作用同样存在。世俗化的审美取向若隐若现地影响着印人的创作，影响着印风的时尚，一定程度上抑制了艺术家的精神自由。这在一部分印人的创作中留下了深刻的痕迹。



简经伦刻"琴斋"（图21）







高时显刻"高野侯"（1915年），寿山石，上海博物馆藏（图20）

第三节　古典印风的接绪与新流派的出现

近现代篆刻审美理念与印人创作取向具有不同于明清时代的背景。新的学术条件对书法篆刻带来创新契机，传承经典与张扬个性的主题更自觉地表现于印人的创作之中。印人群体的扩张和流动促成风格的交汇与碰撞。艺术市场的无形之手带来双重性格的纠缠。这些都是促成近现代篆刻艺术呈现内涵丰富、个性多元，抒情写意的创作旨趣与工致谨严的经典意识并行不悖局面的因素。

晚清流派印风的激荡与回响

晚清篆刻流派的自然承接是近现代印风谱系中的构成部分。新派开创未久，流布方兴未艾，吴昌硕、黄士陵等人印风的流播即是如此。

缶庐流风

吴昌硕古朴和抒情相统一的雄浑写意印风，对前期文人篆刻以儒雅整饬为基调的审美理念具有颠覆性意义。受众一时虽有不同反应，但其印风代表了走向现代的理念。师从吴氏或受其影响的印人成为20世纪的一个重要创作群体，这个创作群体的印人多兼长书画，主要代表作者有：徐新周(1853～1925年)、赵云壑(1874～1955年)、王个簃(1897～1988年)、金铁芝(1893～1973年)、诸乐三(1902～1984年)、陈衡恪(1876～1923年)、李祯(1877～1929年)、楼村(1881～1950年)、潘天寿(1897～1971年)等。(图1、2、3、4、5）诸人篆刻取吴氏沉雄而稍变其法，其中徐氏形神皆肖缶翁，吴昌硕晚年部分代笔作品，即出自徐氏之手；赵氏主张创作“无丝毫做作”。陈衡恪、李祯简率而见拙趣，楼村、潘天寿则在线条厚重中又具细微精神。





徐新周刻“王传寿印”（1914年）（图1）





赵云壑刻“畏俗”（图2）



李苦李刻“修竹亭”（图3）





陈衡恪刻“朽者”（1920年）（图4）







李尹桑刻“高仑之玺”（图7）

诸乐三刻“我有我法”（1933年），昌化石，上海博物馆藏（图5）



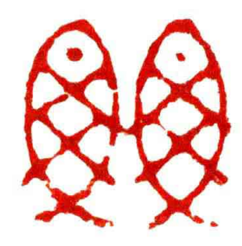
黟山余脉

黄士陵晚年归里后，其篆刻在岭南的影响持久未衰，继起而形成黟山派。

黄士陵长子黄少牧（1879～1953年），名荣廷，又名石。少从父游于端方幕府。书、印皆工，恪守家法但劲拔稍逊。曾辑《黟山人黄牧甫先生印存》并附以己作行世。黄士陵弟子李尹桑（1882～1945年），原名茗柯，江苏吴县人。自幼居于广州，其父与黄士陵交好，乃令子李尹桑、李雪涛、李若日同师于黄氏门下。李尹桑对黄氏印风注力最勤，雅洁古穆一如其师。（图6、7）

黄士陵印风经李尹桑的发扬，步趋者络绎于途。







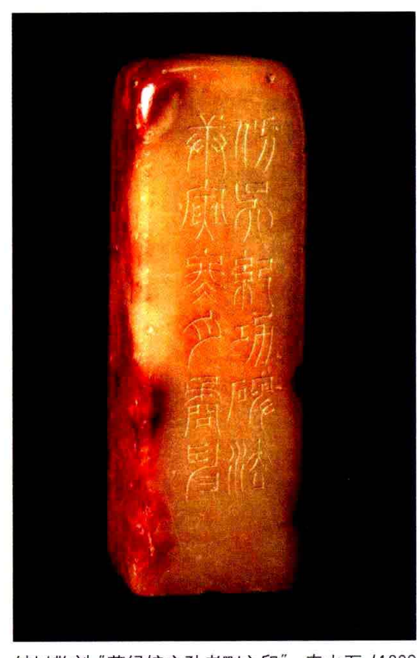
黄少牧刻，"黄少牧印 · 双鱼图形" 两面印，青田石（1927年），12.5X13mm，上海博物馆藏（图6）

邓尔雅(1884～1954年)、寿玺(1885～1950年)、乔曾劬(1892～1948年)、黎泽泰(1898～1978年)、冯康侯(1901～1983年)、曾绍杰(1911～1988年)、罗叔子(1919～1968年)等人师法黄士陵，多注重于金文的研习，印风精严渊雅，或取黄氏神采意趣为旨归，或师其一面取径而上，各有旁参，表现手法多样。寿玺夫人宋君方亦善治印，弟子齐燕铭、金禹民、温廷宽亦享盛名，遂使黟山派在此期印坛流风延绵，与吴昌硕一派的风格形成颉颃之势。(图8、9)

浙宗续焰

浙派篆刻先鸣于世，经清嘉庆年间何元锡、何澍父子和光绪年间傅栻、丁丙先后辑成《西泠四家印谱》、《西泠六家印存》、《西泠四家印谱(附存后四家)》为之揄扬，影响益为广泛。晚清以后浙派传人纷纷活动于周边城市，成为一支与晚明徽州印人群体颇为相似的艺术家队伍。

这一阵营中，谨守法度者以钟以敬、吴隐、叶铭、高时显、丁仁、高时敷为典型，稍变旧体者有王禔、唐源邺、韩登安、吴朴等，皆是19世纪末至20世纪中期传承浙派印风的名家。



钟以敬刻"蕉绿馆主孙老剅之印"，寿山石(1890年)，华笃安、毛明芬捐赠，上海博物馆藏(图10)

钟以敬(1867～1917年)印风袭赵之琛法，所作精整峻拔，形神皆备。刻款亦清秀雅致，为此期传承浙派篆刻的典范。(图10)

吴隐、叶铭、丁仁与王禔为西泠印社创建人。吴隐(1867～1922年)，字石潜，号潜泉，别署遁庵。



冯康侯刻"神灵威武曰棱"(图8)



温廷宽刻"温廷宽印"(图9)





吴隐刻“西泠印社吴隐藏砖”（1940年）（图11）





叶铭刻“泉唐鹤庐主人”（1897年）（图12）

浙江绍兴人。少时习碑版镌刻，由技进乎道，弱冠以后即寓沪从艺并致力金石篆刻资料的传播。吴隐与继夫人孙锦(织云)、子吴熊、吴振平同为印社社员。（图11）

叶　铭(1867～1948年)，又名为铭，字品三，号叶舟。原籍歙县，世居杭州。叶氏以多年之力搜集史传资料，撰成《广印人传》十六卷及补遗一卷，记载历代印人1886人，为篆刻史上最为齐备的印人名录资料。（图12）

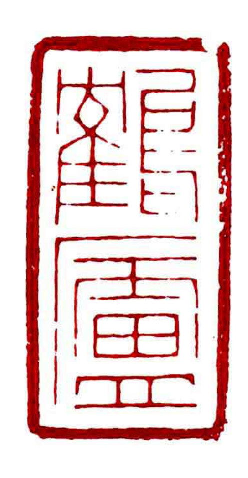
丁　仁(1879～1949年)，字辅之。浙江杭州人。为杭州丁氏“八千卷楼”后人。丁仁承其家藏浙派八家作品，于1904年和1907年两度辑拓《西泠八家印选》行世。刊行有《商卜文集存》等。（图13）

吴隐的篆刻，线条苍古，布局以古玺汉印为准则。叶铭对邓派篆刻有所借鉴，刀法则稍见含和。丁仁又善绘画，书法长于甲骨文体，治印用刀劲健，布局安适，格调高古。

以王禔为代表的印人群体，在继承浙派质朴简古的刀法和篆法基础上，吸收邓石如派的圆活体势和古玺及宋元朱文形式，以增其雅



王禔刻“宁为直折剑，不作曲全钩”（图14）



丁仁刻“鹤庐”（图13）



王禔刻“我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，高处不胜寒”（1938年）（图15）



韩登安刻“鄞秦彦冲所藏乡贤手迹”（图16）

妍，拓宽了创作手法。运刀灵活变化，形成兼容古拙清劲与隽秀典雅风格的一翼，推陈出新，为浙派印风在新时代的传承注入了活力。

王　禔(1880～1960年)，字维季，号福庵。少时以书法、篆刻名世。篆、隶书皆端庄宁静，极具功力。曾任北京故宫博物院古物陈列所鉴定委员，上海中国金石篆刻研究社筹委会主任。

王禔在《福厂印存》自序中云：习印亦参“皖派之邓(石如)、吴(熙载)、赵(之谦)诸家印作”，交代了他研学篆刻的历程。“宁为直折剑，不作曲全钩”、“我欲乘风归去，又恐琼楼玉宇，高处不胜寒”两印是王氏在1938年避兵沪上租界时所作。(图14、15）1959年将自存作品302方并拓存他25年所作10418方篆刻的《福厂印稿》101册捐赠上海博物馆。

唐源邺(1886～1969年)与王禔并为民国时期传承浙派的中坚。唐氏青年时代随外祖父宦游杭州，受浙中文风浸淫，攻习金石文字与书法篆刻。后与王禔、冯康侯同供职于国民政府印铸局。



吴朴刻“风景这边独好”（图17）

王禔门人韩登安(1905～1976年)、吴朴(1922～1966年)两人于书法兼长四体，一生致力篆刻最勤，精微典雅，印风传王氏而各有创变。(图16、17)

晚清至近代艺术家和社会受众审美选择趋向多元，亦给艺术市场带来普适标准和不同的品味，促使延绵久长的风格派系自我更新以体现时代精神。新崛起的吴昌硕、黄士陵二系则尚方兴未艾，风格处于流衍之中，即便如此，破门而出自树一帜的人物已在其中孕育。

篆刻理念的出新与印人群体的重组

晚清以降，作为早期文人篆刻队伍主干的徽籍印家悄然隐退，地域性流派主导开始让位于多元风格的崛起。“但开风气不为师”，新风格群体的出现并未形成项背相望的主流态势，此期的印风谱系更多的表现为彰显个性、并无派系可归的状况。

然而在纷繁迷离的印风现象中，依然可以梳理出三条基本线索：强调写意的粗犷雄健印风类型；以精整细腻的工笔形态表现的古典风格类型；介乎于以上两种类型之间的崇尚自然本真，再现秦汉玺印古风的类型。由此归纳的类型与流派概念并不相同。

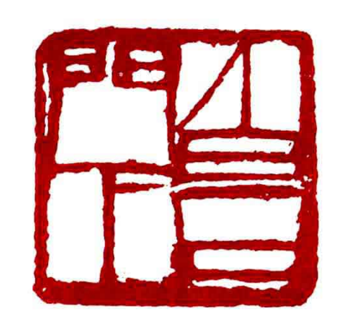
“与世相违我辈能”（齐白石《题某生印存》），齐白石虽然极为服膺吴昌硕，但两者取法与内涵不同。从写意的创作旨趣而言，齐氏及其师从者则走向方折恣肆的极



齐白石刻"大匠之门"（图 18）



刘淑度刻"鲁迅"（图 19）



周铁衡刻"白石门下"（图 20）



贺培新刻"闽侯曾克耑字履川印"（图21）

致，达到了那一时期审美接纳的最大限度。（图 18）

齐白石(1864～1957年)，原名纯芝，后易名璜，字濒生，号白石，湖南湘潭人。由丁敬、黄易印中窥知印法门径，后又摹习赵之谦印作。从《天发神谶碑》及汉《祀三公山碑》中借鉴篆法与刀法，自开纵横排奡、恣肆痛快的印风，作品喜强化虚实对比，阴文多以单刀为主，一气呵成。主张不摹不削，"纵横歪倒贵天真"(《答娄生刻石兼示罗生》)，形成独创的个性。曾任中国美术家协会主席。

齐白石印风新出，早期师从者中较有影响的有刘淑度(1899～1985年)、周铁衡 (1903～1968年)、贺培新(1903～1952 年)等人。(图 19、20、21)

刘淑度所作用刀酣畅，篆法多欹侧开合之势。周铁衡先后师法吴昌硕、齐白石两家，线条浑厚。贺培新又参入吴昌硕、赵之谦印法，以质直朴茂而有别于齐氏。

由吴昌硕印风另辟门径而亦归于雄健苍莽类型的，虞山赵石先成规模，故有虞山派之称。

赵　石(1873～1933 年)，字石



赵石刻“谢公展画菊”(1930年)(图22)



赵林刻“虞山人”(图23)

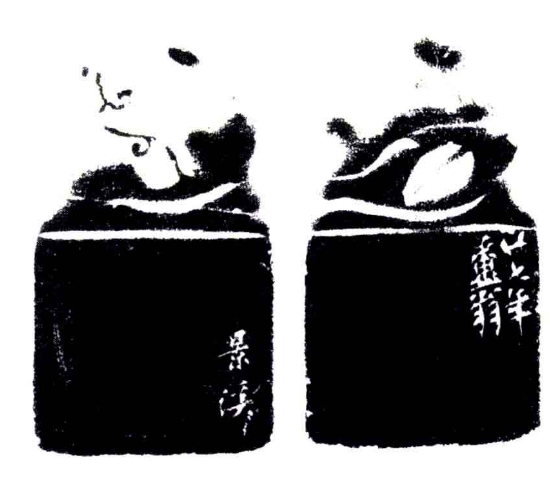
农，号古泥，江苏常熟人。擅书法吟咏，篆刻从学于吴昌硕弟子李钟，吸取吴氏印法的浑厚古朴，又借鉴封泥边栏形式，以汉篆与金文相参，形成体势方中寓圆，笔力劲拔的个人风格，与吴昌硕以圆润为主的体势神会而形殊。赵氏新风一时响名南北。女赵林(1907～2005年)传父之学，遒劲苍古亦不逊色。(图22、23)

邓散木(1898～1963年)初名菊初，别号粪翁、一足等，上海人。青年时代在沪后自办《市场公报》等。长于诗、书，书法问业于萧蜕，篆刻与其师赵石神貌毕肖而尤精进。多年以售艺为生。1940年代在上海创办书法篆刻讲座，影响广泛。所撰《篆刻学》于篆刻技法普及卓有贡献。(图24)

汪大铁(1900～1965年)与邓散木同师赵石。并参赵之谦风格，故以淳朴爽利出之。

师从邓氏者有：唐俶(1904～1966年)、柴子英(1912～1989年)、叶隐谷(1912～1994年)、单孝天(1921～1988年)等。(图25) 唐俶、叶隐谷皆效仿邓散木，技法精熟，雄健峻迈。柴氏则稍涉变化，别有清新之气。单孝天(晓天)印风多参用汉印金文体势，变革师法，力求以清雅简淡中和之，在20世纪中后期影响较大。





邓散木刻“江阴孙氏”(1938年)(图24)



叶隐谷刻“大隐”(图25)

在写意印风类型中，出自吴昌硕之门的钱瘦铁影响较大。钱氏又参以汉印及宋官印的形式，用刀冲刻中兼以切削融汇蜕变，形成线条质朴凝重、章法自然率真的新风格。

钱瘦铁(1897～1967年)，名厓，字叔厓，江苏无锡人。诗文受业于郑文焯，其书、画、印早年传誉南北，为海上题襟馆中国画会成员。(图26)

来楚生风格成型稍晚，但独具面貌。来楚生(1904～1975年)，原名稷勋，别号然犀、负翁等，浙江萧山人。绘画从师潘天寿。篆刻由吴熙载而兼取法吴昌硕，章法疏密虚实分明，字法尤其注重表现书写的参差率真，并于运刀的节奏变化中传达抒情意趣，作品格调苍古。来氏的风格成为现代印坛雄健写意审美理念的一个典范。(图27、28)

写意印风经过半个多世纪前后相承、探索扬弃，在篆刻艺术风格史上确立了新的地位。对当代中国近三十年的印风走向具有引导意义，也是当代印风变革的起点。以工笔的手法表现古典玺印艺术形式，由明代汪关确立典型，此期流风重炽，既有历史的遥接关系，更现实的原因则是艺术家在适己与适众之间作出审美调适的结果。

陈巨来评述吴昌硕与赵时桐的印风时称两家可谓一时瑜亮，同臻化境，而当时受众取向并不一致："崇昌老者，每不喜叔孺先生之工



钱瘦铁刻"自得其乐"，昌化鸡血石，上海博物馆藏（图26）





来楚生刻"初升年七十后作"(1972年)（图27）





来楚生刻"自爱不自贵"(图28)

稳；尊叔孺先生者，辄病昌老之破碎。"认为吴昌硕"为雄浑一路"，赵时㭎"开整饬一派"（《安持精舍印话》）。赵时㭎重振渊雅闳正、整饬秀逸的印风类型之时，正当吴昌硕写意印风如日中天，对当时篆刻审美格局的改变，自然引人注目。(图29、30)

赵时㭎（1874～1945年)字叔孺，号纫苌，浙江鄞县人。曾官福州平潭同知、福州泉州二府海防华洋同知等职。辛亥革命后移居上海，以鬻艺自给。赵氏书画皆驰名当时，篆法从石鼓文、唐李阳冰及

赵时㭎刻"安和室"(1939年)(图29)





赵时㭎刻"闵萝盦"(图30)

邓石如书体化而出之，秀雅淳厚。其篆刻初以赵之谦上溯汪关，又吸收古玺印的多种形式，表现手段十分丰富。从师赵氏者中方介堪(1901～1987年)、张鲁盦(1901～1962年)、陈巨来(1905～1984年)、叶潞渊(1907～1994年)诸家皆有发扬之功。

方介堪篆刻在赵氏法式外，又别开汉玉印风格和鸟虫书印一路，刀法清润雅隽。作品刊行有《介堪篆刻》等，并著有《古玉印汇》、《玺印文综》。(图31) 张鲁盦篆刻由浙派转师赵氏，风格工秀蕴藉。张氏嗜印成癖，一生搜集明清印谱珍本433种及古印1525方，均捐赠西泠印社。陈巨来印风学赵而上追汪关，刀法、篆法精湛妥适，臻于极





方介堪刻"大千世界"（图31）

致，有《安持精舍印冣》行世。叶潞渊篆刻曾学浙宗及邓派，师赵时㭎而以雍容安详、古朴浑厚为特色。（图 32）此外，赵氏弟子陶寿伯(1902～1997 年)兼收并蓄，印式多有变化。沙孟海(1900～1992 年)从艺虽拜师赵氏，但印法则多取吴昌硕，化育而为别调，古穆朴厚，体势多变。（图 33）

创作取向在工写之间，风格大多直师古玺印而间有融合晚近名家风格的印人，在近现代印坛上也是一个很大的群体，但并非风格流派。这一群体无意为师门所囿，在技法与风格取法上表现为比较自由的状态，是构成印坛多元风格的因素之一。

对于秦汉传统的认识在近现代学术条件下有了新的飞跃。马公愚在《复戡印集序》中指出了当时认识的变化："元明诸家，全非秦汉面目。清人有志复古，以识见隘，未能深造。地不爱宝，近百年间古器、玺印、封泥出土猥多，学者眼界一扩"，艺术家看到前人学古实践的





叶潞渊刻"十里荷花"（1973 年）（图 32）





沙孟海刻"赵时㭎印"（1926 年）（图 33）



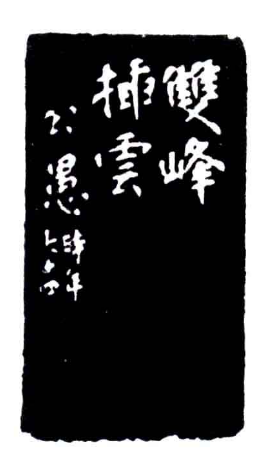
罗福颐刻"甘孺"（图 34）

历史局限，产生了寻找和表现"真实秦汉"的强烈驱动，以此作为自己的创作取向。

此期的"师古"亦有不同的表现。崇尚再现的观念与融入个性的表现之间形成了风格的距离。

崇尚纯正古法，不涉流派风习的罗振玉（1866～1940 年）、罗福颐（1905～1981 年）父子和马公愚（1893～1969 年）等人所事虽有不同，但印法均以追摹古玺印为审美准则，所作气息淳古，浑厚安雅。（图 34、35）





马公愚刻"双峰插云"（图 35）

罗振玉父子专治金石文字及古器物之研究，著述甚丰。篆刻乃为余事。马公愚工诗文书画及篆刻，时人以通才誉之，影响广泛。

师古印风的另一路表现是以取法古玺汉印风格为门径，确立个人印法的古典基调，而又各从所好，引入不同的金石文字，并对晚清篆刻的形式有所借鉴，以丰富创作手法与艺术内涵。这一类型的印人中王大炘（1869～1924 年）、童大年（1873～1954 年）、经亨颐（1877～1938 年）、马衡（1881～1955 年）、李健（1882～1956 年）、张樾丞（1883～1961 年）、汤安（1887～1967 年）、秦咢生（1900～1990 年）、朱复戡（1902～1989 年）、邹梦禅（1905～1986 年）、钱君匋（1907～1998 年）、方去疾（1922～2001 年）等人大多以艺术家的身份参与社会活动，而在主张再现古风、讲求法度，不主一派的观念上则大体相同。（图 36、37、38、39、40、41、42、43）风格或古朴淳厚，或整饬清雅，皆有不同个性表现。朱复戡、方去疾在中年以后又有所蜕变：朱氏以书入印，刀法个性鲜明，形成专工古玺的风格，古穆沉雄；方去疾则稍涉写意，蕴藉古雅而具有灵动之韵致。

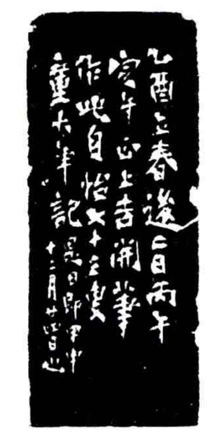
活跃于 20 世纪前期的篆刻名家，在艺术风格上都对古玺印与晚清流派有所取法，各自侧重不同，在通会之中申张个性。

"学者眼界一扩"。在新的基点上再现"真实秦汉"已并非守旧，而认为是"被发明的传统"，与"亦古亦今"和更多强调"我自为法"的

创变理念一样，是近现代篆刻家力求个性表现的不同路径。

近现代社会阶层与鉴赏品位的分化使篆刻家风格的多元化获得了兼容。如果对晚明、清中期和晚清印风作一回溯，可以看到取径不一、流派各异的印人通过融汇衍化、创变构筑了此期的风格群峰，豪放、雄浑、纤秾、绮丽、典雅、含蓄、隽逸等种种品格并呈一时，近现代篆刻艺术的长卷上闪耀着个性解放的辉光。



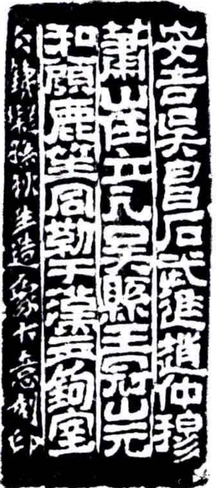


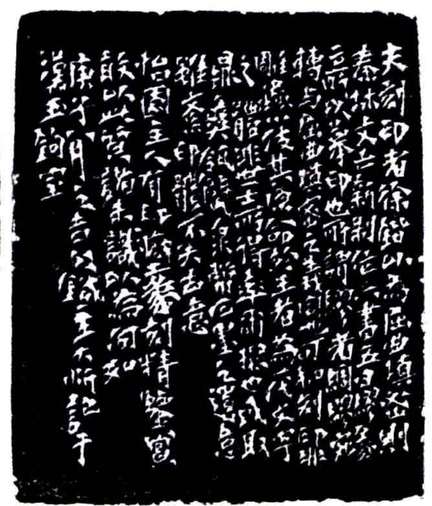
童大年刻"返老还童"（1945年）（图37）



张樾丞刻"树常私印"（图38）







王大炘刻"安吉吴昌石、武进赵仲穆、萧山任立凡、吴县王冠山、元和顾鹿笙同勒于汉玉钩室"（1900年）（图36）



秦咢生刻“千秋金石情”（图 39）





邹梦禅刻“鸣际长寿”，青田石，上海博物馆藏（1943 年）（图 41）





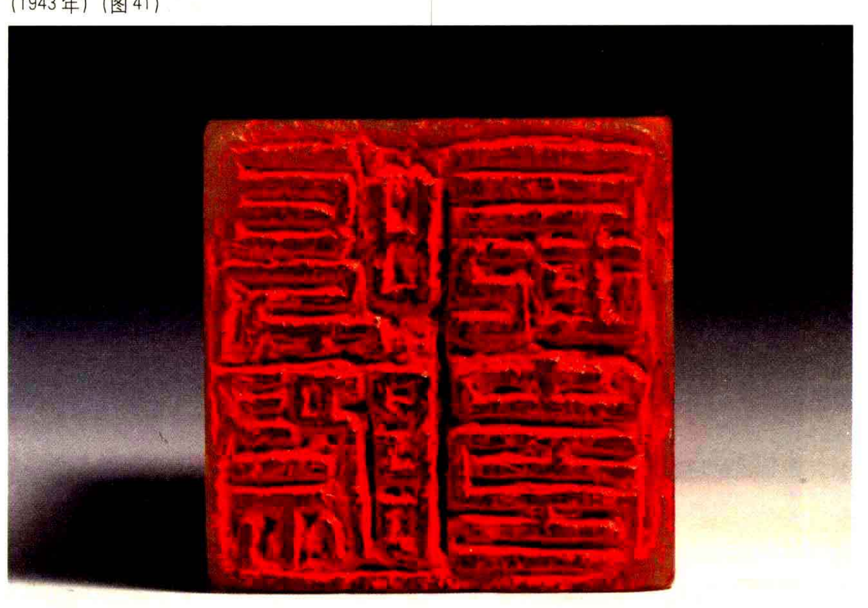
钱君匋刻“抱华精舍”（图 42）



朱复戡刻“心有灵犀一点通”（图 40）



方去疾刻“高野侯印”（图 43）



篆刻艺术的传承与印人群体的转型

近现代篆刻在20世纪50年代经历了存在方式的转变。篆刻家的创作几乎完全脱离经济的因素，走向无直接功利的艺术表现与社会服务。

享有盛名的职业书画篆刻家，政府先后采取了一些积极的保护、扶持措施。为体现“敬老崇文”方针而成立的各地文史研究馆，也吸收了一部分书画家兼为篆刻家身份的人士为馆员。

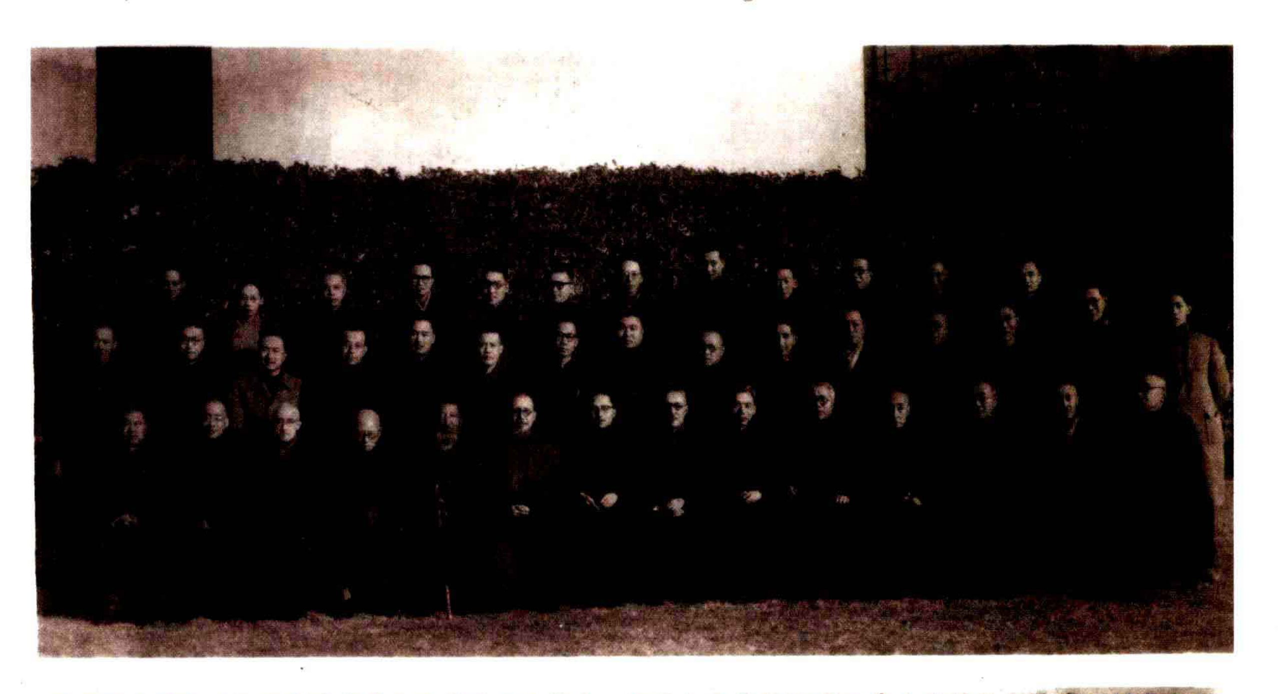
1957年、1960年先后成立北京和上海中国画院，齐白石、马公愚等一批书画篆刻家被聘为画师。另有一些精于文物鉴别的名家被延入文物管理机构。其他书画篆刻家也大多就职于文化企事业单位，以薪金收入作为生活的来源。尽管艺术家们面对的艺术活动环境发生了巨变，但在新体制下这个群体的生活总体上是安定的。

这些措施对保存篆刻人才具有十分深远的意义。随着1956年“百花齐放、百家争鸣”等方针的提出，艺术家受到了安抚与鼓舞，蕴积于内的创作热情促使他们努力寻找在新时代条件下为社会服务与表现的新途径。

在社会比较稳定以后，与新国画研究会等团体成立的背景相呼

中国金石篆刻研究社筹备委员会合影（1955年）（图44）
后排：葛子谅、陈巨来、支慈庵、陈石湖、钱君匋、沙曼公、单孝天、方去疾、陆鲤庭、来楚生、叶潞渊、孙启粹
中排：王哲言、穆一龙、杨为义、高式熊、徐祖赓、薛佛影、朱　庸、侯福昌、刘伯年、张维阳、秦彦冲、朱其石、吴朴堂、郭若愚、张方晦
前排：汪大铁、葛书徵、吴仲坰、林介侯、张石园、马公愚、白　蕉、张鲁盦、钱瘦铁、王个簃、胡穆卿、高络园、金铁芝、胡佐卿

中國金石篆刻研究社籌備會成立攝影



後排：葛子諒 陳巨來 支慈庵 陳石湖 錢君匋 沙曼公 單孝天 方去疾 陸鯉庭 來楚生 葉露園 孫啓粹 中排：王哲言 穆一龍 楊為义 高式熊 徐祖賡 薛佛影 朱　庸 侯福昌 劉伯年 張維陽 秦彦冲 朱其石 吳樸堂 郭若愚 張方晦 前排：汪大鐵 葛書徵 吳仲坰 林介侯 張石園 馬公愚 白　蕉 張魯盦 錢瘦鐵 王个簃 胡穆卿 高絡園 金鐵芝 胡佐卿

应，1955年张鲁盦发起成立“中国金石篆刻研究社”筹备会，参与者40余人。（图44）研究社提出的宗旨是：“研究和发扬我国几千年金石篆刻，培养专门人才，适应广大人民学习文化艺术的需求，并为政治和社会服务”。其后会员达到136人。这是规模空前且包容不同师承印人的专业篆刻艺术社团。金石篆刻研究社的出现，是新中国成立初期标志着篆刻艺术活动趋向恢复的一个重要事件。

1956年，金石篆刻研究社组织作者73人创作的《鲁迅笔名印谱》由宣和印社钤拓五十部，以人民美术出版社名义出版。这是一次现代印人群体的创作大聚集和艺术水平的大检阅。（图45）

同年，由张伯驹主持成立“北京中国书法研究社”，次年举办了“时人书法展”和中日书法篆刻的交换展。一些历史上书法篆刻活动比较活跃的省市，在政府的支持下也纷纷成立艺术团体。

1960年，江苏省书法印章研究会成立。次年举办第一届江苏省书法印章展览。

1961年，中国金石篆刻研究社纳入新成立的上海中国书法篆刻研究会，以沈尹默为主任委员，吸收会员87人。

1963年，广东省成立书法篆刻研究会。次年举办“广东省书法篆刻展”、“毛泽东诗词书法篆刻展”。并通过星期日讲座、文史夜学院教学等传授书法篆刻。

一些篆刻家或个人或小型组合，积极地寻求契合社会现实的文字题材进行创作。1958年以后数年间创作趋于活跃。方去疾、吴朴、单孝天先后合作完成《瞿秋白笔名印谱》、《养猪印谱》、《古巴谚语印谱》。（图46、47、48、49）1959年中国金石篆刻研究社唐炼百、朱其石、朱复戡等18人创作《庆祝建国十周年纪念》篆刻一帧，秦康祥创

《鲁迅笔名印谱》书影，上海博物馆藏（图45）







“猪牙齿”，方去疾刻（《养猪印谱》）（图46）



“一头猪是一个小型有机肥料工厂”，单孝天刻（《养猪印谱》）（图47）



《古巴谚语印谱》封面(图 48)




"人怕的不是死，而是枷锁"，吴朴刻（《古巴谚语印谱》)(图 49)

作了《耕牛图》，参加西泠印社组织的庆祝展览活动。(图 50)

1961 年钱君匋刻成《长征印谱》；1963 年马公愚、王个簃、钱君匋、叶潞渊、吴朴、方去疾等又合作刻成《西湖胜迹印集》，潘学固创作《登山英雄印谱》，田叔达先后创作《农业印谱》和《陈毅元帅诗句印谱》等。

以毛泽东诗词为文字内容的篆刻创作在 1959 年至 1965 年间最为集中。钱瘦铁、田叔达、刘友石、张鲁盦、钱君匋、方去疾、单孝天、来

中国金石篆刻研究社集体创作的《庆祝建国十周年纪念》篆刻作品（图 50）



"换了人间"，马公愚刻(图51)



"冻死苍蝇未足奇"，钱瘦铁刻，55X55mm(图52)



"江山如此多娇"，王个簃刻(图53)

楚生、吴朴、陈漱石、韩登安、李文新、童雪鸿、黎泽泰、吴振华、余任天等都纷纷投入创作，呈现争奇斗妍的景象。(图51、52、53、54、55)

篆刻家们怀着高度的热情，努力创造多样的形式，表现各自的艺术风格。1957年起，篆刻作品开始在各地报纸上露面。解放日报，文汇报、新民晚报、羊城晚报、人民日报、福建日报、浙江日报、北京晚报多次刊出毛泽东诗词内容和配合宣传政策、政治运动语汇的篆刻作品。1961年10月29日，《人民日报》《星期画刊》首次辟出由郭沫若题名的"书法篆刻艺术"整版专栏，发表了李文新、魏长青、谢翰华、吴朴、来楚生、方去疾、徐焕荣、宁斧成、王福庵、顿立夫、钱君匋、刘江、童雪鸿、周哲文、刘博琴、陈漱石等16人的篆刻与11人的书法作品。(图56)

为了适应社会大众，篆刻界一度出现非篆体简化字印章创作的尝试。后来的实践证明这一尝试整体上没有成为创新的成功方向。(图57)

20世纪50年代中期至60年代中期，老一代艺术家的艺术创作纯然是一种精神自觉。篆刻家在传统文人艺术发展条件弱化的时势下坚持潜心创作，曲折地拓展创作空间，也向社会顽强地显示了传统文化和篆刻家群体的存在。这一时期相对舒缓的生活节奏和比较安定的社会环境，客观上也给艺术家追求技法的精进与个人风格创新提供了有利的条件。前期商业化条件下带来的一些程式倾向也趋于消失。此期篆刻中坚人物的创作都表现出个人风格的变法。

普及篆刻的大众读物的出版和配合政策方针宣传的篆刻创作渐见生机。1962年至1963年，人民美术出版社、上海人民美术出版社先后出版娄师白撰《怎样治印》和陈寿荣撰《怎样刻印章》，北京三联书店出版罗福颐、王人聪撰《印章概述》。上海博物馆开始编选十二卷本《上海博物馆藏印》。同时，介绍印章艺术的文字也在报刊上出现。邓散木、潘伯鹰、马公愚、朱其石、丁吉甫、吴朴、马国权等都撰有文章，宣传篆刻艺术的历史与价值。

展览和传授陆续恢复。

1959年10月，西泠印社举办庆祝建国十周年金石书画展。

作为与上海中国书法篆刻研究会成立的配合活动，1961年上海博物馆举行上海书法篆刻展，这也是新中国成立以来上海第一次大规模的全市性当代书法篆刻展览。同年，"书刻会"又与上海青年宫联合



"且为忠魂舞"，张鲁盦刻（图54）

举办青年书法学习班和金石篆刻学习班。一批教师、社会青年、学生在此获得比较系统的书法篆刻教育。

1963年，浙江美术学院在潘天寿的倡导下，在国画系开设书法刻印课，并开始招收书法(篆刻)专业学生。随后南京艺术学院国画专业、山东艺术专科学校国画系也开设了"印章"或"篆刻"课。

书法篆刻传授活动还在其他一些学校和个别师从的途径中得到继续。20世纪三、四十年代一路走来的印坛名宿在五十年代以后无声地担当着播火者的使命，为当代篆刻艺术热潮的兴起作了艺术人才的准备。1980年代脱颖而出并在当代印坛卓然自立的书法篆刻家，主体部分即是在这一时期投入艺术学习的。

1963年秋，群体性活动停顿多年的西泠印社在杭州举行庆祝建社六十周年社员大会并恢复组织机构，同时举行了多项展览活动。（图58、59）这一系列迹象对于书法篆刻家和爱好者来说是重要的消息，唤起人们对篆刻艺术春天的更强烈期待。



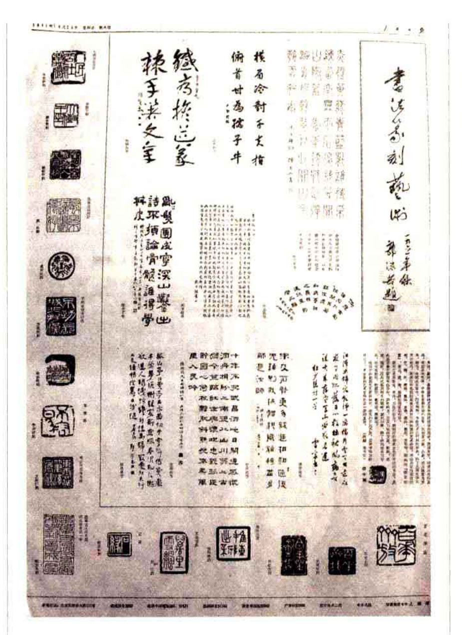
简体字入印："桌子不搬是不走的"（图57）





"玉宇澄清万里埃"，方去疾刻（图55）

1961年10月29日《人民日报》第40期《星期画刊》，王佩智提供（图56）



今日西泠印社一景（前山石坊），邓京提供（图58）



西泠印社成立60周年大会社员合影（1963年），西泠印社提供（图59）



然而，1965年上海朵云轩出版的《吴昌硕篆刻选集》成为20世纪60年代最后的篆刻艺术正式出版物。渐见恢复的艺术发展生态再次逆转。

1958年至1965年是新中国成立后篆刻艺术发展经历转型、显现生机的时期。半个多世纪生成的近现代篆刻风格体系及其创作群体得到了延续。此期所蕴积的艺术变革观念和变革元素，也为新时期篆刻振兴与创新奠定了思想与技术条件。

十年"文革"结束，中国进入文艺复兴的新时期。蓄之既久的传统艺术浴火重生，群众性的书法篆刻热潮持续至今。思想解放运动推开了艺术精神自由的新时代，中国当代篆刻艺术的发展进入蓬勃发展的新阶段。

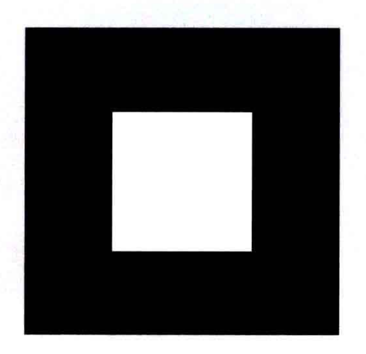
注释：

[1]见陈明远《文化人与钱》，百花文艺出版社，2001年1月。

[2]黄华源《吴昌硕印谱校勘》，《纪念吴昌硕诞辰160周年学术论文集》，西泠印社出版社，2004年10月。

[3]刻印数量根据上海博物馆藏101册本《福厂印稿》统计，下同。

第九章



明清篆刻鉴藏与印章艺术的立体元素

晚明收藏篆刻作品的风气渐兴，收藏家编集的谱录开始出现。鉴赏者除了对印文篆刻艺术的关注，在印材选择与印章装饰两方面也寄予了新的审美理想。

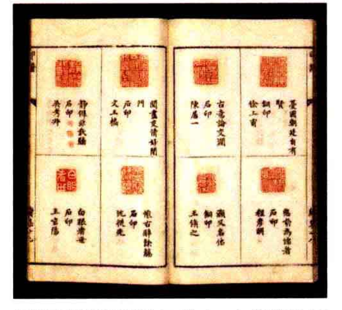
篆刻家与雕刻家不约而同地在方寸之间倾注笔情刀意，塑造了中国印章艺术全新的形象。

第一节　篆刻作品的收藏与辨伪

晚明以来，篆刻作品已经不再是附庸于书画的角色，而成为一种独立的艺术欣赏对象。伴随篆刻收藏而滋生的作伪现象成为篆刻研究的新课题。

篆刻的独立价值——从收藏到著录

篆刻印谱应运而生，不仅意在传播，也是篆刻观赏和展读的方式。万历四十六年（1618年）太仓藏印家张灏搜求当世22位名家印作，钤辑成《承清馆印谱》二册本（图1），其《自序》中生动地描述了观玩印章的乐趣。张氏《承清馆印谱》是目前存世最早的收藏家编集的篆刻印谱。收入此谱的488方印章，印材涉及琥珀、宝石、水晶、玛瑙、金、银、铜、玉、石等。张氏为收藏印章所费不菲，他在《自序》中说到“床头金已尽于二谱”，看来并非虚词。其中石章与其它印材的比例约为7:3，这个数字也说明了在石章上升为主流地位的同时，


明《承清馆印谱》二册本，上海博物馆藏（图1）



保持着印材多样化的需求。

其后，张灏继续致力于购求名作，并延请归昌世、汪关等一批名家至新筑的学山堂刻印，先后共收集名家作品2700余方，在崇祯四年（1631年）和崇祯七年（1634年）分别编拓《学山堂印谱》（图2）六册本、十册本，后者收入印作2032方，创造了明代收藏篆刻作品的最高记录。张氏自谓“偶得古金玉篆刻百章，把玩不能释，非直神游古初，而身世亦且与俱往，即予亦不自知其托情至此已”。（《承清馆印谱自序》）张灏对于名家篆刻的热衷，是当时文士阶层藏印风气的反映。

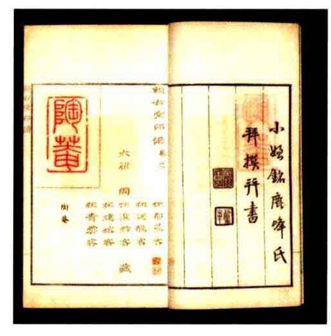


明《学山堂印谱》，西泠印社藏（图2）

以张灏辑谱为发端，好于书画、砚、印章的周亮工亦步趋之，于清康熙六年（1667年）将所藏时人创作的印章辑成《赖古堂印谱》。（图3）乾隆四十一年（1776年），官至工部侍郎的汪启淑收集当时名手刻印编拓成《飞鸿堂印谱》，其涉及印人之众，集印数量之丰，均称一时无二。飞鸿堂所藏原石今已流失海外。

有清一代收藏文人篆刻作品与古玺印并行不悖，或兼收并蓄，或各取一端。张氏承清馆、学山堂遗印在清初散出后，一部分归汪启淑

清《赖古堂印谱》，上海博物馆藏（图3）





《丁丑劫余印存》辑成前，高时敷、高时显、丁仁、葛昌楹、俞人萃四家与王禔合影（1939年）。（图4）

所有，一部分后归藏虞山顾湘小石山房。道光三十年（1850年）顾氏辑成《小石山房印苑》六册，收入明至清中期名家篆刻480方。顾氏在此前已辑有《小石山房印谱》四卷，别集和附集各一卷，皆是其所藏明清印人篆刻闲章，小石山房的藏印在道光年间亦称盛东南。

除了以上规模和影响较大的收藏家以外，自成特色的篆刻收藏系统还有若干，如吴门章宗闵家藏明赵宧光篆刻1708方，在雍正十三年（1735年）曾辑成《赵凡夫先生印谱》，是为收藏明代名家个人作品最多的一宗，惜后来不知所归。

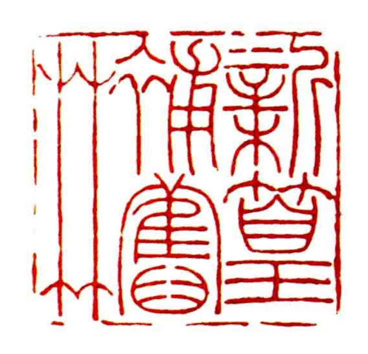
清末民初藏印风气大盛。平湖葛昌楹（1892～1963年）、葛昌枌兄弟以十五年之力，收得明清至近时的名刻2000方之多，虽为后起，所获精于前代。以专集某一流派作品为主的，如道光时期丁丙（1832～1899年）以西泠印人的作品收藏为主。当时丁敬传世原石已“数不满百”，丁申一人藏有丁敬印作72方，这几乎囊括了丁敬的全部遗印，故以“钱塘七十二丁庵”名斋。至丁仁（1879～1949年）克承其业，西泠八家的藏品增至503方，丁氏遂成为浙派印家作品最集中的收藏家。

丁仁与高时敷（1886～1976年）、葛昌楹、俞人萃（1897～1942年）四家所藏明清至民国初年名家印章合辑成《丁丑劫余印存》，共收入历代印人273家1900余方，成为反映晚明以来文人篆刻艺术发展最集中的实物史料。（图4）

与此同时，居于海上的吴隐、赵时棡、张鲁盦三人亦各自广为搜求明清时代的名家篆刻，所得互有短长，均有印谱之辑。明清文人篆刻的收藏荟萃于东南一地。

明代周公谨《印说》谓“作者苦心，正须识者珍重”，吐露篆刻创作者的心声。名家印作往往蕴涵着种种人文信息，而不仅仅是艺术的品鉴，离开了实物与印谱资料的相互补充，明清篆刻艺术史的研究也就无从谈起。邓石如身后，其子邓传密仅存遗印四石，他二度专往虞山，向先父友人张约轩求归“新篁补旧林”原石。（图5）张氏为其仁心所动，邓传密遂携稚子邓解“跪而承之，观者列坐”，庄严郑重如此。邓传密感慨不已，乃请画家沈石芗作《东园还印图》，并自撰跋文记录之。当时邓石如下世仅31年，其印作之珍稀，已至于此。

篆刻作品的收藏与古玺印收藏一样，既是收藏艺术，也是收藏历史。印人随处落英，手泽散逸四方，收藏就是不弃涓细，使零金碎玉积聚成具有学术与艺术灵魂的文物体系。



邓石如刻“新篁补旧林”（图5）

藏真辨伪析毫芒
——篆刻作品的鉴定

“名唯求备，兼收并蓄”是历来藏印家的主旨。当代的收藏环境已经发生了很大的变化。求全求备或拾遗补缺要从自身机缘出发。明清印人具有不同的类型，或主攻诗文书画而兼及篆刻，如归昌世、李流芳、戴本孝、高翔、邓石如；或专工金石文字考据之学，治印为其末技的，如徐坚、桂馥、翁大年、吴大澂；或一生宦海沉浮，以半日闲舞刀弄墨的，如周亮工、沈凤、黄易等等。他们的作品或互有高下而各有不同价值。由于不同类型的创作者参与，组合成明清以来印坛多元结构的印人群体，谱就了整个篆刻艺术史有声有色、丰富多彩的篇章。文人书法史与绘画史同样如此。因此，鉴赏、收藏需要多侧面地估量作品的价值与意义。

篆刻作品的艺术欣赏价值和经济价值地位受到社会的重视后，伪作便形影相随。朱简在《印经》中称文彭、何震“名倾天下”，一般士人犹艳羡其印作而不可得。乾隆四十四年（1779年）出现的一部《文三桥印谱》，所收全是赝品；（图6）清嘉庆十二年（1807年），李渡所辑何震《七十二侯印谱》，亦完全出于假托。乾隆帝于1784年南巡中在杭州赋《题明印四美》诗，记述见到文征明、文彭、何震、甘旸等人遗印，又在所赋《明贤象牙章歌》中称“貂珰但知金玉宝，弃之尚方之敝笥，我偶发现识此物，乃命文臣



《文三桥印谱》，上海博物馆藏（图6）









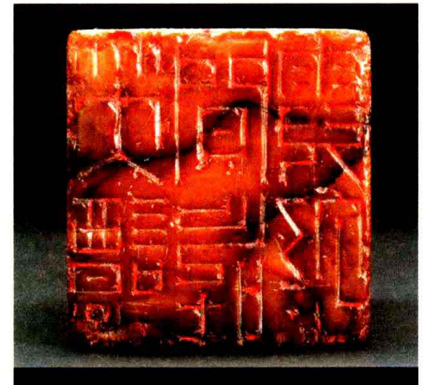
伪仿陈鸿寿“小红低唱我吹箫”，《七家印跋》辑入（图7）



伪仿何震"志在名山诗酒"，百螺斋所藏资料（图8a）

重排次"，"名章幸得归九重，不然优孟风应炽"，实际上乾隆内府当时收藏的文彭印章皆是时人所作伪物。由此可见，明人遗印在清代中期已被视同拱璧。故晚清颇有眼力的篆刻鉴定家魏稼孙（？～1882年）感叹："三桥万石无一真，真谱偶逢何主臣"（《绩语堂诗存》）。早年伪仿的文彭、何震石章数量不少，至今仍可见到。

康熙至嘉庆年间，丁敬、邓石如等流派宗师名声渐起，伪品相伴而生。当时颇有实力的汪启淑，收入《飞鸿堂印谱》亦不免赝鼎。魏稼孙对其中丁敬的诸作亦有若干怀疑："《飞鸿堂谱》所收丁刻，惟'启淑私印'、'飞鸿堂藏'、'秀峰赏鉴'三印，又张洪绝句大印，又一白文界格大印是先生手制，余皆赝鼎。盖秀峰受同时作伪者之绐也。"（《砚林印款·书后》）从《飞鸿堂印谱》所收一些名家印作来看，伪仿的作品还不止于此。





明，何震刻"笑谈间气吐霓虹"，石，上海博物馆藏（图8b）

汪启淑所收只是存在部分伪品，光绪初年秦祖永辑《七家印跋》则成为篆刻史上作伪的又一突出记录。此书收入丁敬等7人边款文字232则，魏稼孙指其乃"妄人所为"（《砚林印款·书后》）。20多年前，《七家印跋》所收的印章原石集中出现，经校勘秦氏《印跋》所据原本，可以确定其中大多出自一人伪造。（图7）

晚清伪造名家篆刻与古玺印作伪虽非来自同一渠道，但其数量已呈比翼之势。从此期作伪的若干实例中可了解赝品的一般特点：

伪仿何震

"志在名山诗酒"此印边款移自真品"笑谈间气吐霓虹"印而略去了若干字。（图8）印文笔画光滑，与何震犀利劲拔的刀法相左。边款文字结体虽然刻意摹仿但形神皆散，是一方利用明代旧青田石制作的伪品。

伪仿丁敬

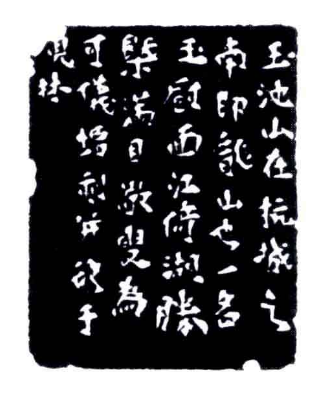
"玉池山房"（图9a）在何元锡本《西泠四家印谱》中收入丁敬同文印一方，但印面大小不同。（图9b）大印文字类于丁敬风格，线条细微起伏，但与出自丁敬切刀法的





伪仿丁敬“玉池山房”印文及边款（图9a）





何元锡本《西泠四家印谱》辑录的“玉池山房”印文及边款（图9b）

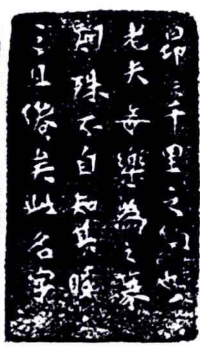
自然涩势颇有不同，而这一特征正是丁敬作品的典型表现。再比较大印的边款，与《西泠四家印谱》中所收作品亦不同，乃是从丁敬的“陈鸿宾印”处移来。（图9c）可见这是一件采用移花接木的手法拼凑而成的伪作。

伪仿黄易

“覃溪鉴藏”（图10a） 此印原为黄易刻予内阁大学士翁方纲的鉴藏印，见于何氏本《西泠四家印谱》著录（图10b）。粗略看印文、边款均与《印谱》所收相同，但细致辨析便可发现微妙的差别。a印笔画清劲、工整有余，而不如b印朴质自然。说明是一件出自高明之手的仿作。此类伪作，稍一不慎，即易受惑。









丁敬刻“陈鸿宾印”及边款（图9c）

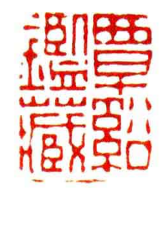
伪仿赵之谦

“星父”（图11a） 边款刻“同治甲子二月在杭州 赵之谦记”，用刀单薄、纤弱，显然是摹仿心态下特有的拘谨表现。再与另一印文（图11b）比较，a印虽刻意求似，但“星”字的体势紧结终不及后者。此外，同治甲子（1864年）二月，赵之谦居于京城，而不“在杭州”。作伪者没有把时间设定妥当，露出又一个缺口。

明清篆刻的作伪，大体有凭空虚造、移花接木、刻意摹仿这样几类，另外还有利用磨失印文而存有真款的旧石补刻新文，此种半真半伪的作品，也往往比较容易瞒天过海。

伪仿“杨中明印”（图12）。此印的边款出于吴昌硕所刻，但印文、用刀风格均不符合吴氏作品特点。说明吴氏所刻印面早年已被人磨去，作伪者补刻印文以图一逞。

伪仿黄易“覃溪鉴藏”，（图10a）

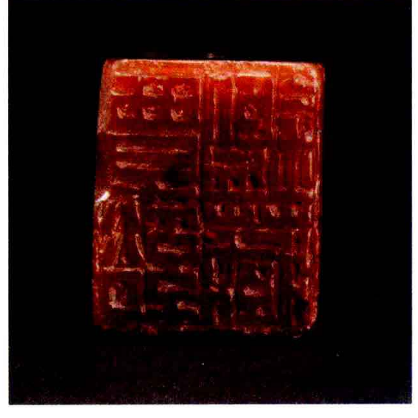


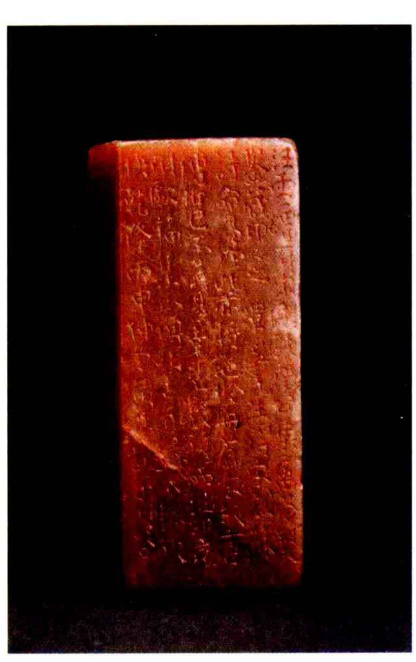


何元锡本《西泠四家印谱》辑录的“覃溪鉴藏”，青田石，上海博物馆藏（图10b）

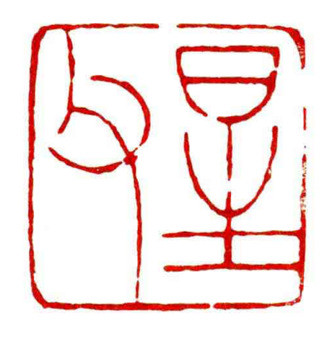




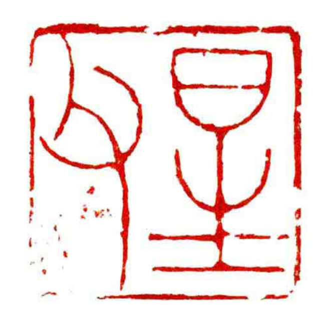




清代篆刻名家多擅长书画，出于伪仿印人书画的目的而创作伪印亦颇常见。这类作伪大多指向印人的自用印。



赵之谦"星父"（真）（图11b）



伪仿赵之谦"星父"，寿山石，百螺斋所藏资料（图11a）



伪仿吴昌硕

"仓硕·俊卿之印"是典型一例。（图13a）真品见于吴昌硕《墨荷图》上所钤，原石藏上海博物馆。（图13b真）两印印文相似，但细加辨析仍有所区别。b印边款记刻于丁丑（1877年）年，时年吴昌硕33岁，印文风格与边款风格相符合；a印边款记甲午（1894年）年，时吴昌硕50岁。另外，a印的边款文辞亦欠贯通，是决非出于吴氏所刻的又一佐证。





"杨中明印"，在存有吴昌硕边款的旧石上伪刻印文（图12）

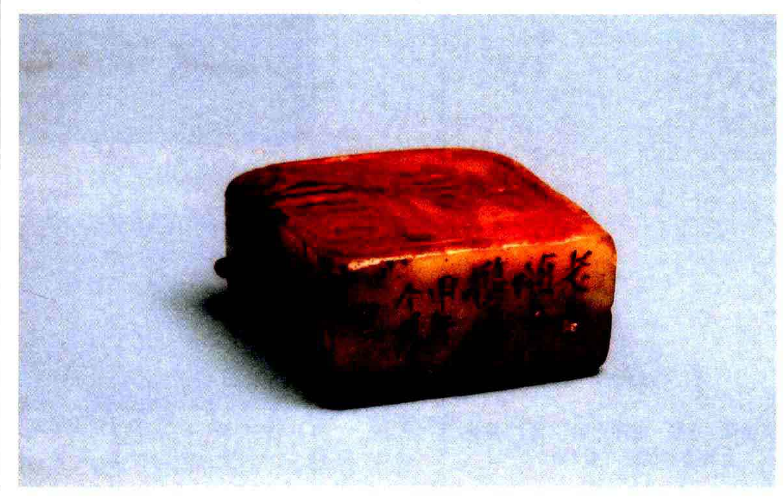








伪仿吴昌硕"仓硕·俊卿之印"，百螺斋所藏资料（图13a）



明清篆刻家作品鉴定的一般方法

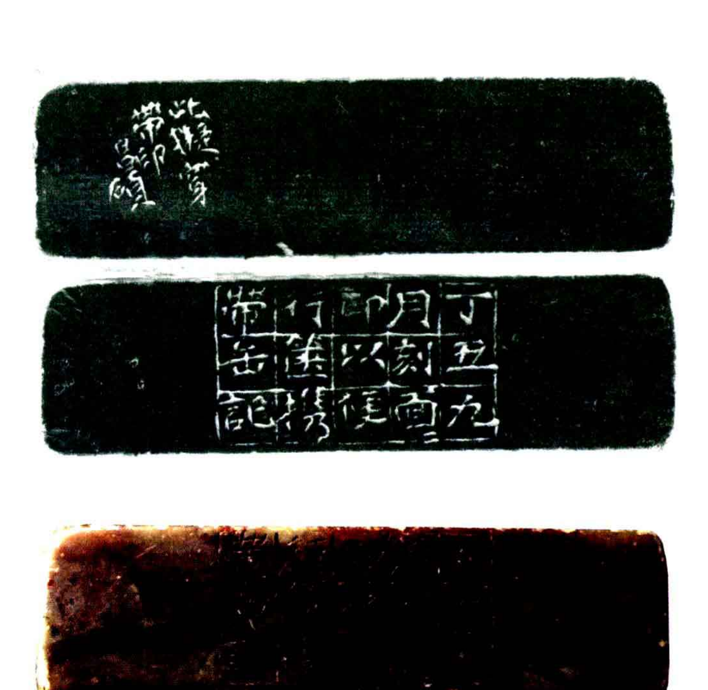
时代的鉴定

遗存的篆刻作品有的并无作者署款，尤其是明代及清初的作品，或者虽有署款但作者无考。书画图籍上所钤印迹，也大多无法确定作者。对于这些作品，鉴定它们的时代，对于确认印章的文物价值或书画图籍的时代、真伪具有重要的意义。

鉴定印章（或印迹）的时代，主要的依据是印文风格。作品风格既具有流派和作者个性特点，同时又体现着不同时期的特点，因为时代风格是个性风格的总和。这即是具体与一般的关系。认识时代风格，需要建立在对各个发展阶段的流







吴昌硕"仓硕·俊卿之印"（真），昌化石，上海博物馆藏（图13b）

派、印人风格的认识基础之上。比如说，明末印坛不可能出现石鼓文入印的风格，当时尚未形成此种风气；摹仿封泥形式的风格也不可能早期存在，因为封泥出土和认知是晚清以后的事情。又如，如皋派的印风在清末衰退，而浙派风格清代中期才逐渐推开，因此具体作品风格就不能越出这些确定的时期。再以浙派风格而论，前期多尚简淡虚和，至陈鸿寿为转折，渐向劲厉明快过渡，因而赵之琛、江尊为代表的峭折严整的风格，也不会在乾隆时期的印章中出现。这就是说，把握一个时期的各种流派、印家风格形成的前后界限，就能形成对这一时代印风的总体认识，也就可以据此判断一件作品的时代区间。

其次是印材、印钮的时代特点。石章、牙章等一般随年代的久远而具有色泽沉着、出现浸润以及形成表面“包浆”等变化，这种变化的程度总体上是与年代成比例的。根据这方面的状况，可以大体上判断出印材属于哪个时期。另外，某一时期流行的印材品类品种，也是判断真伪的参考依据。比如，巴林石是近世才开发利用的印材，就不可能出现在早期篆刻家的作品中。寿山、青田石中一些具体品种的开采年代也不同，这些都应该在鉴别时加以考虑。

一般说来，印文风格的时代归属与印材表面状况的变化应是相一致的。比较特殊的现象是，旧石章被后人磨去后改刻印文，这就会形成旧石新印面的情况。当然，有的印材如玉章较难在短时期内发生变化，有的石材由于特殊的保存条件，表面未出现明显变化也是可能的，故对印材的“新旧”也要结合其他方面进行分析。

印钮造型及雕刻技法也具时代风格，是鉴定的又一依据。比如，薄意雕刻是晚清才成熟起来的技法，清初的浮雕一般都刻得较深；明代的石章，尚未形成繁缛的装饰风格等等，这些不同时期的印钮特点，也是在鉴定中需要注意的。

无论印材、印钮，它们的时代特点都需要通过大量接触实物和图录，对其进行细致的分析归纳，逐步积累辨识经验。

真伪的鉴别

篆刻作品真伪的鉴别，主要是指判断某件印章是否属于署款作者的作品。它涉及到的是印文与边款的技法风格辨析。署款为某作者的印章，一般有三种情况：

1.真品。

2.真款伪印。即利用存有旧款而印面磨灭的石章刻上新印文。印文真而后人补款的情况较为少见。(图 14)

3.边款和印文皆伪。

真伪的鉴别，需要从以下几个方面作出比较分析：

1.印文风格的分析。印文书法风格分析既需要熟悉具体作者一般风格，同时还要了解作者不同时期印文布局、常见印式的变化。一个印人，在篆法、章法以至于印式选择上，都有他的一些习惯特点，这即是总体风格。如果有纪年，就要和其具体创作时期的风格作出比

较，判定作品的边款与印文的风格是否统一。如邓石如早期受何震、梁袠的影响较深，朱文以圆转而线条匀落为特点，中年时渐趋个性化，以自己的篆书体势入印，用刀亦自由畅达，富有笔意。

2.印文刀法特性的分析。一般地说，印文书体较易摹仿，刀法特性则较难摹拟，故刀法的具体辨析十分重要。除了不同流派、作者使用冲刀、切刀等类型差异以外，运刀的角度、深浅，还有切刀法的短切、长切，以及线条的起、行、止形态等等，都属于体现作者刀法特性之处。吴熙载入石较浅，而赵之谦用刀甚深；黄易用短切为主，赵之琛以长切为特点等等。了解掌握不同印家的这些刀性，就能比较准确地判断出作品的真伪。

3.边款的书法与刀法特性的分析。边款文字既关乎书法，又涉及到刀法。印人边款字体、书风也有自己的特点，如明代晚期的文彭刻款多用行草，双刀完成，清代邓石如亦以行书为主，双刀刻款，区别在于邓氏刀法比较丰厚浑朴；同为切刀刻款，黄易楷书款形体端方，左右开张，陈鸿寿则体态隽秀，字形略显修长，用刀劲健爽利，这些都反映作者的个性。而如果作更具体的辨析，作品的点画也都体现出一定的习性。

不少作者一生中不同时期使用不同的字号署款，如赵之谦早期署名“冷君”，后常用“㧑叔”，它们都有相对的年份界限。吴昌硕署款“苍石”的较早，后递次出现“昌石”、“仓硕”、“老缶”等署名。丁敬使用钝老、丁居士的别号在50岁之后，70岁后又有孤云石叟、钝叟等别署。这样，印文风格与署名也就需要联系起来分析，如果作品属于早期的印文、刀法风格，却出现了后期才使用的署名，就是作伪的征兆。

时代的鉴别与真伪的鉴别有时需要结合起来考虑。时代鉴别往往是进行真伪鉴别的大前提。而具体作品真伪的鉴定，也为认识一个时期的作品提供了确定的标准。具体的作品风格是形成作者基本风格序列的基础。

篆刻作品的鉴定是一项科学的工作。包涵着对印材、钮式特征到印文、刀法、边款全面进行观察、分析、思考的研究过程。时代的鉴别与真伪的鉴别能力都需要实践与认识的不断反复，通过逐步积累经验，掌握明辨毫芒、见微知著的判断力。

“富贵与我如浮云”，寿山石，赵之琛刻款，印面伪刻（图14）

第二节　石质印材的品类与赏鉴

印章材质的多样化选择是中国印章的特征之一。一方面是出于对不同色泽的欣赏，另一方面则是来自实用器具贵重化的心理驱动，从而由单一的青铜扩大到金、银、玉质印材。贵重印材是社会等级秩序的感性确证，因而在社会意识中构成一种意蕴的美。

从古玺印时代到文人篆刻时代，印章材质的主流发生了根本的变化，人们对于印材的审美观念也同样经历了重大的转变。印材选择出现了趣味性与个性化的新特点，材质的自然美进一步受到青睐。（图 1～7）叶腊石（Pur—ophyllite）类为主的印材质地温润，色彩、纹理丰富，与中华民族尚玉的审美心理相契合，使印章艺术体现出素朴之中的深邃之美。

明代中期以后，篆刻用石章开始集中于浙江青田石、福建寿山石、浙江昌化石三个主要品类。同时，由于中国地域辽阔，宜于雕刻、色泽美观的石材资源分布比较广泛，因此在上述三大传统印石以外，尚有一些产于其他地区的印材品类先后被采用，但多为近世所开发。

普遍用作印材的主要是矿物学分类中的叶腊石和高岭石（Kaolinite），它们都为含水、铝的硅酸盐矿物，因存在各种色素离子而呈现不同的色彩。另外还有绢云母岩、滑石等不同矿物类别。叶腊石矿物虽然分布普遍，但构成开采价值的矿床不多，故适宜于篆刻印材的资源在世界其他地区较少。历史上东南亚各地用于篆刻的石章以中国青田、寿山、昌化石为主。中国篆刻印石也是驰名于世的自然资源之一。

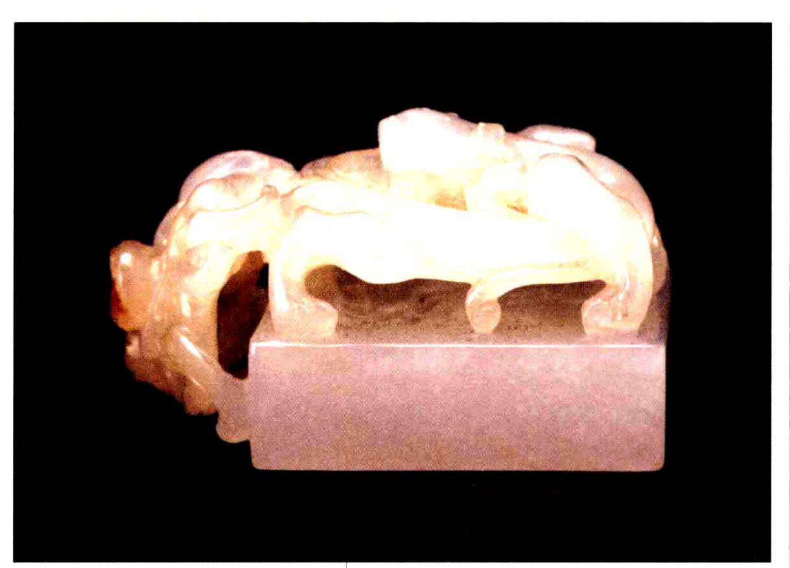
印石如从外观上看可分为两类。一为冻石，石色纯净者为佳品，亦有多种色彩者，质多半透明而温润，系细小致密结晶质叶腊石，与玉的外观性状颇为相似；二为一般彩石，无透明感，因产地不同、化学成份不同而呈现多种不同色泽或纹理。

印石历史上形成了依据产地、坑口（矿点）或色泽、质地特点定名的习惯，因而具体印石品种十分繁多。

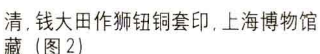
主要印石产地与种类

青田石系

产于浙江省青田县山口、方山、周村一带为主，北山等处亦有矿点，但早期开采以山口为主。青田石色彩以淡青色居多，又有浅黄、灰白、紫褐等，有的间杂红、蓝等色块点。名品有“灯光冻”、“封门青”等，均以石色或矿点得名。青田封门的冻石晶莹通灵，石质细腻，易于受刀，最与玉的性状相通，是印石中的逸品，在明代已为印人



清，螭钮玉印，上海博物馆藏（图1）



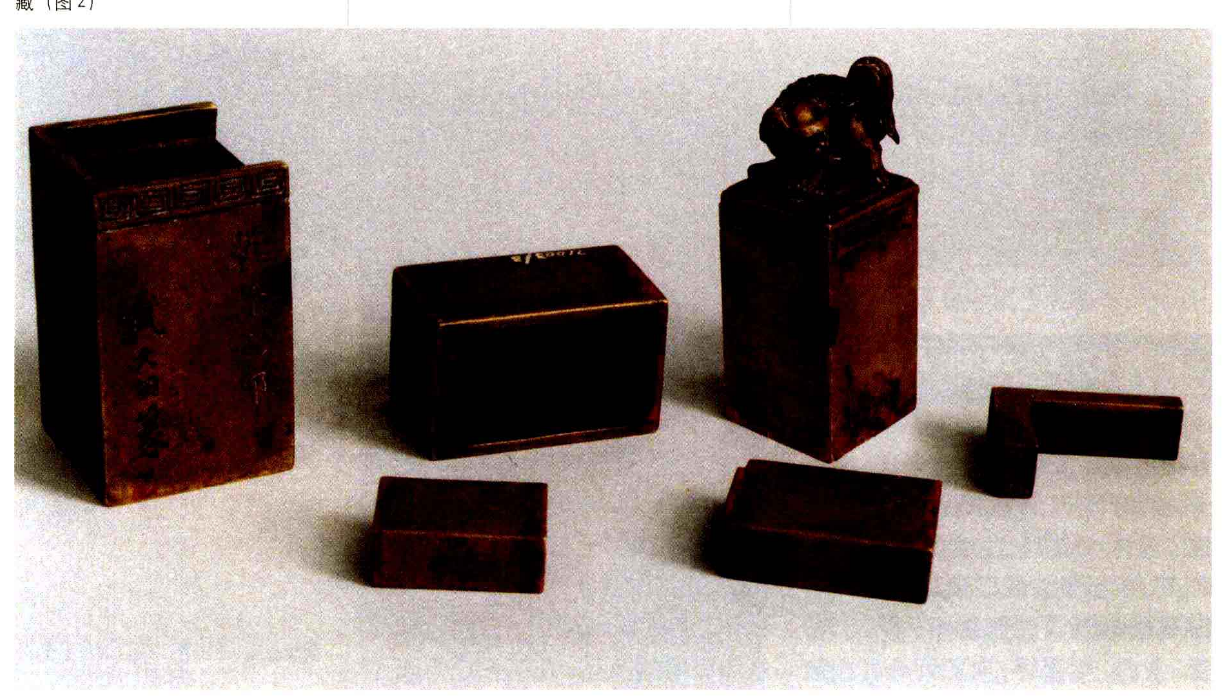
所激赏。各种因色而得名的上品青田冻石甚多。不同坑口与色泽的青田石新品种亦时有采出。（图8～16）

冻石以外，一般的青田石亦石质细结，为明清时代篆刻创作的主要印材。

寿山石系

产于福建省福州市北郊寿山村。寿山石的矿点分布较广，所产石材色泽十分丰富，质地的差异也较大。有田坑、水坑、山坑等类别，山坑石的主要矿区有高山、旗山、月洋山、峨嵋山等。各矿区均有不同的品种。田坑是产于溪田之中的独石。其中质地半透明或微透明的田黄冻石在印石中最为名贵。田黄中又因不同色调，分出黄金黄、桔皮黄、金裹银等不同品目。寿山石中其他名品如白芙蓉、杜陵均是山坑所出。水坑石类的佳者有水晶冻、鱼脑冻等，质地晶莹，有如凝脂。清初以后，寿山石以其色彩丰富的优势逐渐成为主要印材之一。由于寿山雕钮艺术发育较早，技艺成熟，加上石材色泽绚丽，故尤为人所喜爱。（图17～27）

清，钱大田作狮钮铜套印，上海博物馆藏（图2）





清，陶澍刻“御赐锡祜绥疆”水晶印，上海博物馆藏（图3）



清，狮钮琥珀印，上海博物馆藏（图4）

昌化石系

产于浙江临安市上溪乡，其地原属昌化县，故一直沿称旧名。昌化石亦属于叶腊石类，主要矿区在玉岩山。昌化石质稍带粘涩，色彩有白、黑、黄、灰等多种。其中冻石晶莹滋润，有牛角冻、藕粉冻、黄冻等传统名品，具有较高的观赏性。鸡血石为昌化石材中的名贵品种，其由硫化汞渗入而形成的红色斑块或纹理得名。其中“血色”浓艳厚重，通体分布，同时石质亦为微透明者最为珍稀。昌化石在清代中期已被开发作为印石，但产量较青田、寿山为少。（图28～32）

巴林石系

巴林石产于内蒙古巴林右旗大板镇西北。

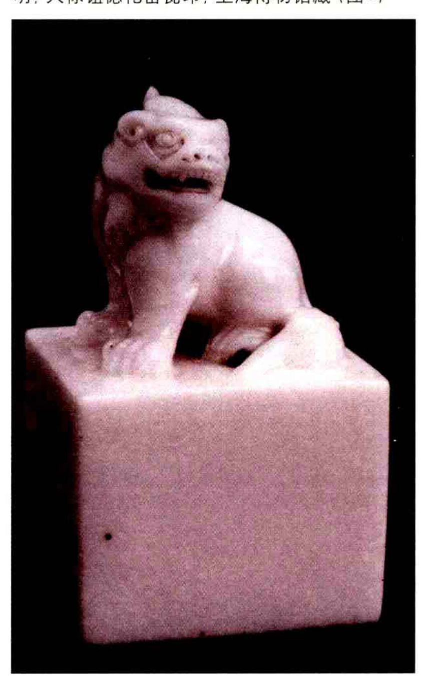
巴林石为20世纪70年代建矿开发的以高岭石为主要组成部分的印材，其含硅量略低于青田石，不易爆裂而受刀微有粘涩。巴林石的一些品种外观近似于寿山石、昌化石，亦分为冻石、彩石两类，其中含硫化汞的被称为巴林鸡血石，一般比昌化鸡血石色浅而暗。巴林冻石有白、黄、浅褐色等多种色泽，质地细腻温润。彩石的色彩亦十分丰富，有白、紫、褐黄、青灰以及多色相间等。（图33～37）

其他地区印石

我国可用于篆刻的印材产地分布较广。各种早期用于篆刻的印材，在矿物学分类上各不相同。

莱阳石　产于山东掖县，旧属莱州。石色以淡绿为主，亦有深沉者，为半透明冻石，属于以滑石为主要组成部分的绿泥石岩。石稍软而疏松。在明初已作为石章用材。（图38）

明，天禄钮德化窑瓷印，上海博物馆藏（图5）



楚石　又称墨晶石，产于湖南新化县。色黑如漆而纯，不透明，石质稍松脆，使用历史亦久。（图39）

萧山石　产于浙江杭州市萧山区。色呈紫或紫绛，有的间有灰白纹理，不透明。纯净者色泽沉着，质亦细结。（图40）

大松石　产于浙江鄞州。色多浅灰间杂有黄、红色块，佳者微透明，质地温润。（图41）

仙居石　产于浙江仙居东南大洪村，色以灰黑、紫、黄相间为多，质优者亦细润而有光泽。（图42）

广绿石　产于广东省云淳县。属绢云母岩矿物，以色泽翠绿为特色，质地稍松而软。（图43）

近半个世纪以来，新发现或开采的印石品种还有新疆的伊犁石、广西东兴石（图44）、安徽的凤脑石等。伊犁石属高岭石类，石色亦较丰富。东兴石、凤脑石均属滑石类，质地较软。由于石性或产量等各种原因，未成为篆刻的主流印材。



明，鹿钮犀角印，上海博物馆藏（图6）

青田封门石，明（何震刻"云中白鹤"），上海博物馆藏（图8）



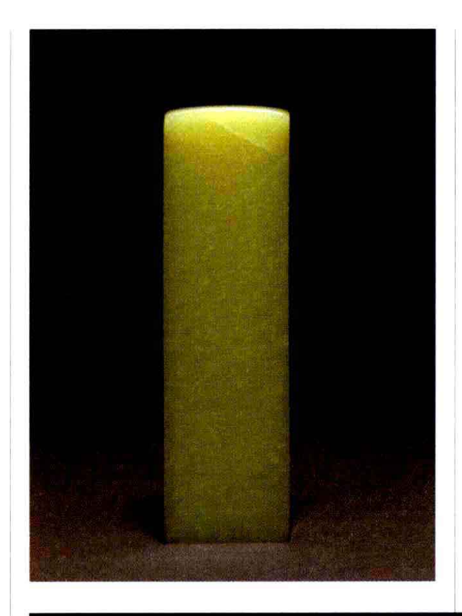
青田酱油冻，清（程邃刻"谷口农"），上海博物馆藏（图9）



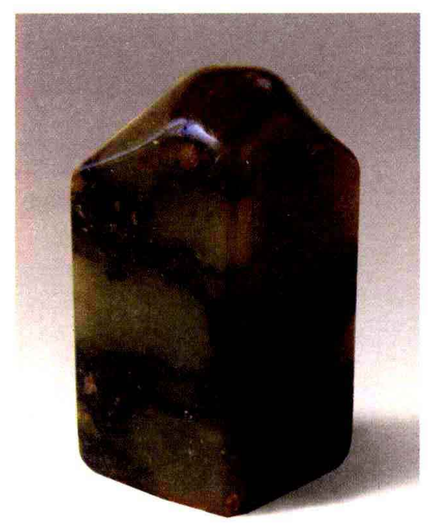


清，浮雕品茗图自然形木章，上海文物商店提供（图7）

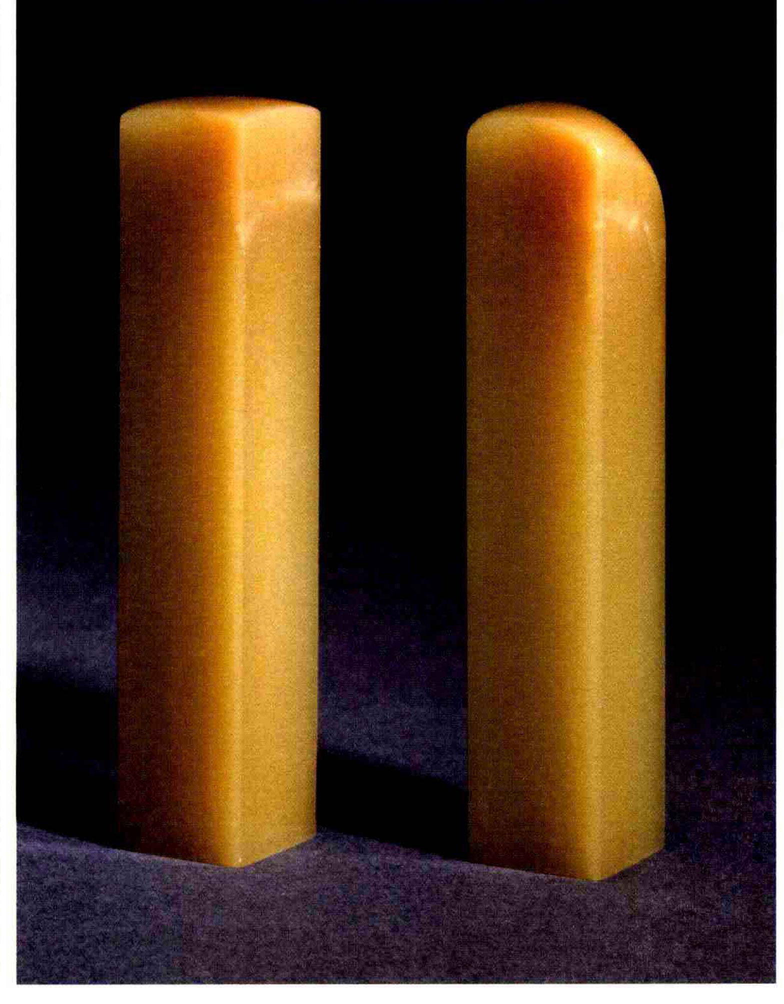




青田封门青，童辰翊提供（图11）



青田蛤蟆冻，近代（王世刻"邵莞玺"），百螺斋藏（图10）



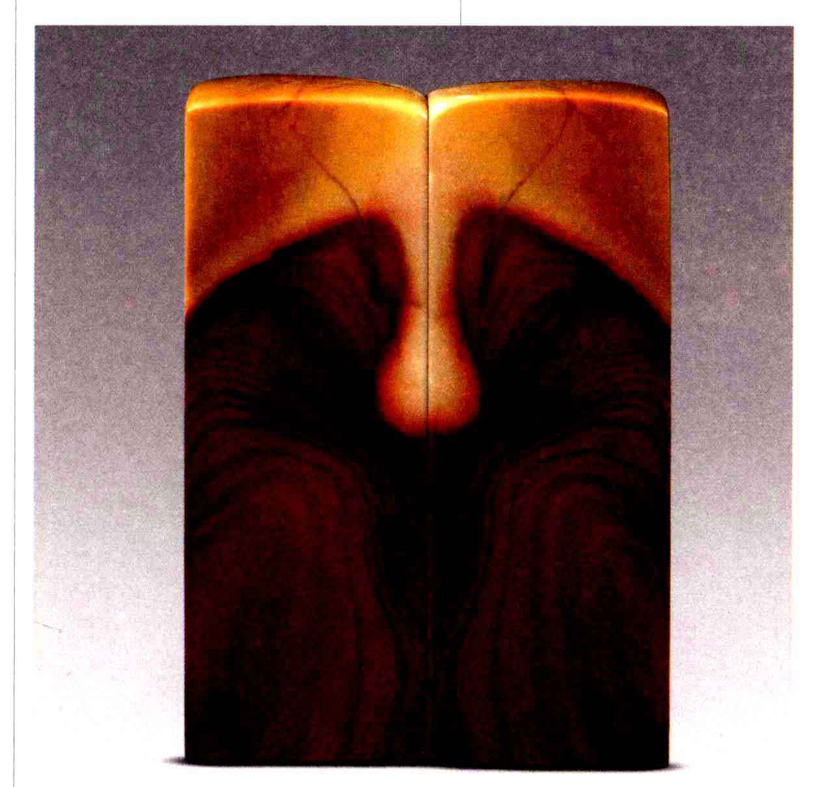
青田封门灯光冻（对章），百螺斋藏（图12）

青田封门五彩（对章），倪东方藏（图13）



青田白垟紫檀冻，倪东方藏（图15）

青田封门蓝星，倪东方藏（图14）

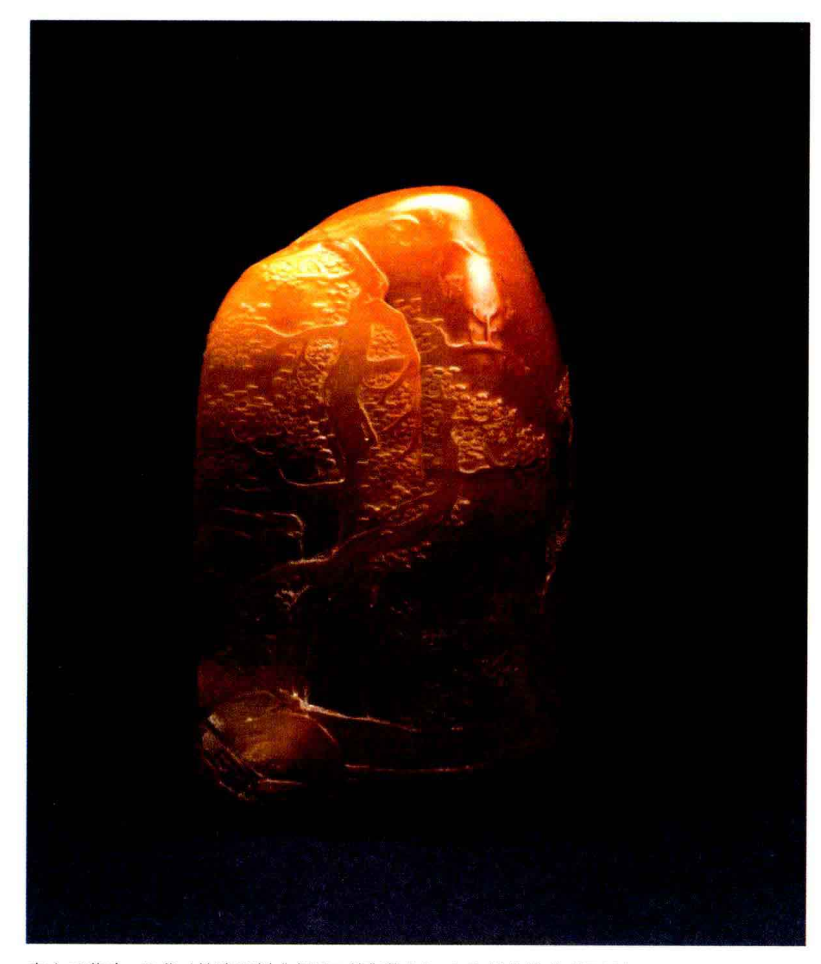


青田封门三彩（对章），倪东方藏（图16）

寿山田黄冻，清（邓石如刻“阙里孔氏雩谷考藏金石书画之记”），上海博物馆藏（图17）



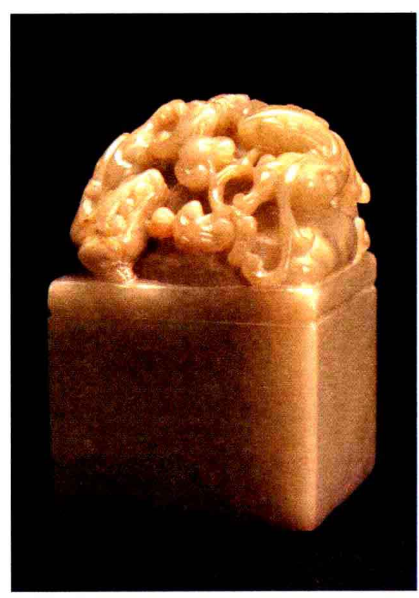
寿山金银地田黄冻，清，上海博物馆藏（图18）



寿山田黄冻，近代（林清卿刻"虎溪三笑"薄意），上海博物馆藏（图19）

寿山乡高山矿区远景，2009年（图20）





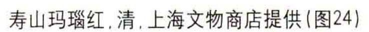
寿山白芙蓉，近代，上海博物馆藏（图21）



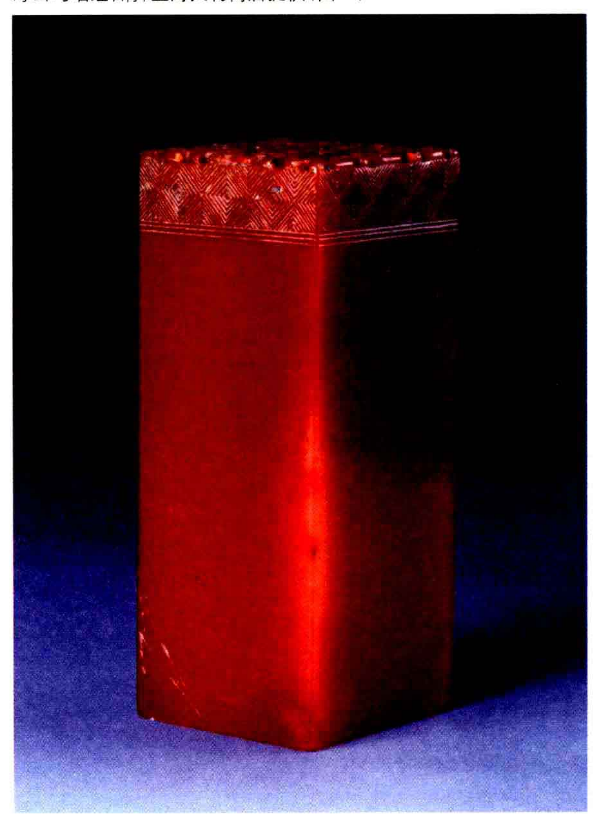
寿山红芙蓉，清（王石经刻"南宫鼎斋"），上海博物馆藏（图22）

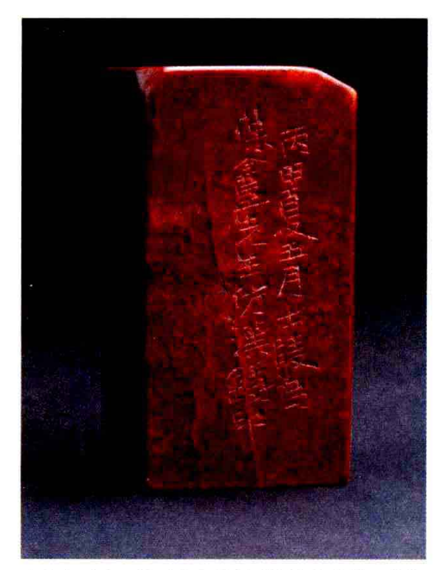


寿山高山冻，清（虬父刻"节子读竟手识"），上海博物馆藏（图23）



寿山玛瑙红，清，上海文物商店提供（图24）





寿山朱砂冻，清（黄士陵刻“国史宦章”），上海博物馆藏（图25）



寿山艾叶绿，清（钱松刻“鼻山藏”），上海博物馆藏（图26）

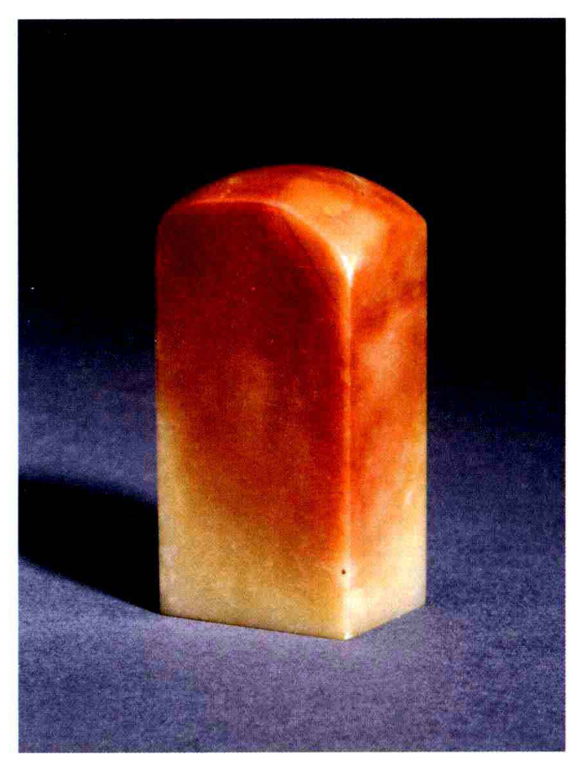
寿山荔枝冻，童辰翊提供（图27）





昌化五彩，清（巴慰祖刻“己卯优贡辛巳孝廉”），上海博物馆藏（图28）

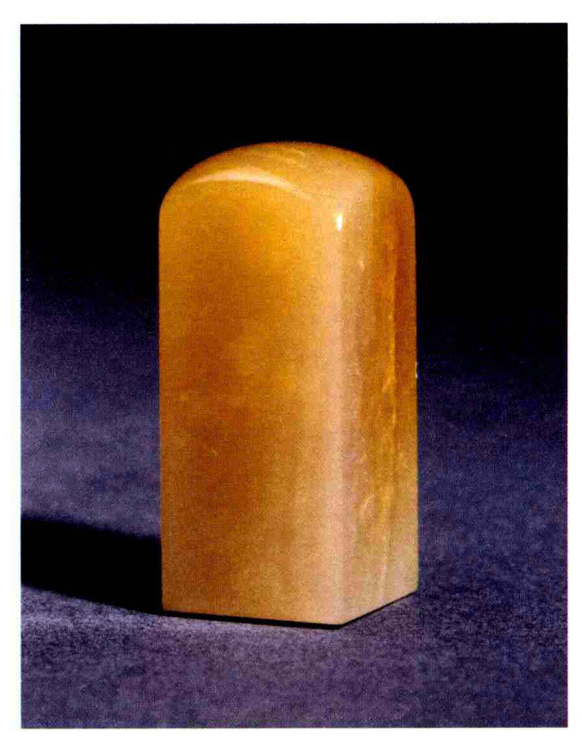
昌化鸡血冻（对章），近代，上海博物馆藏（图29）



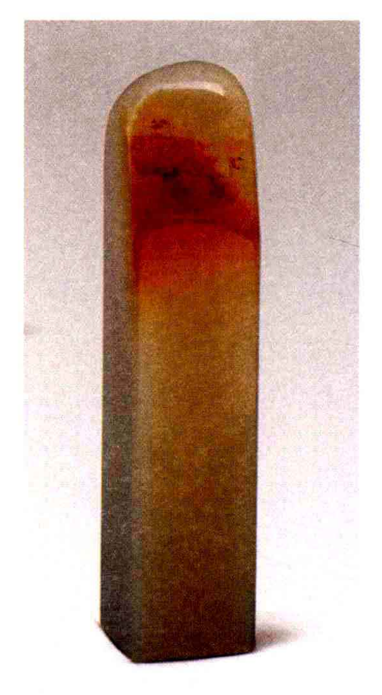
昌化玛瑙冻，百螺斋藏（图30）



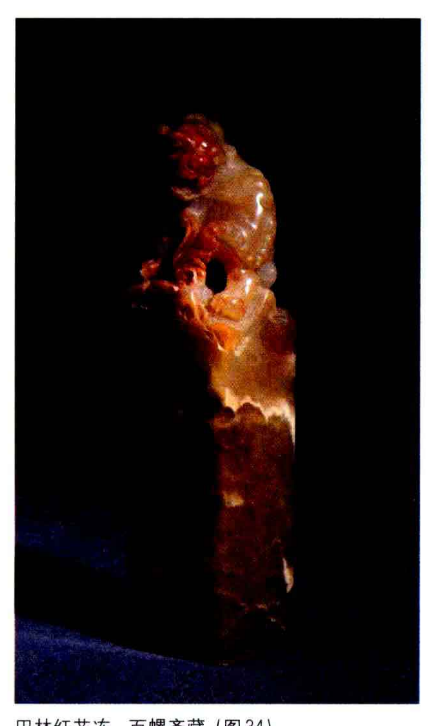
昌化藕粉冻，清（程庭鹭刻"守口防心"），上海博物馆藏（图32）



昌化黄冻，百螺斋藏（图31）



巴林冻，倪东方藏，洪建国摄影（图33）

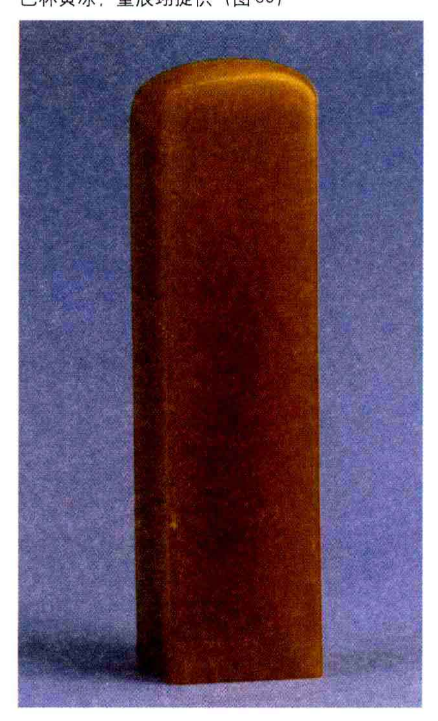


巴林红花冻，百螺斋藏（图34）

巴林鸡血冻，童辰翊提供（图35）



巴林黄冻，童辰翊提供（图36）



巴林牛角冻，百螺斋藏（图37）



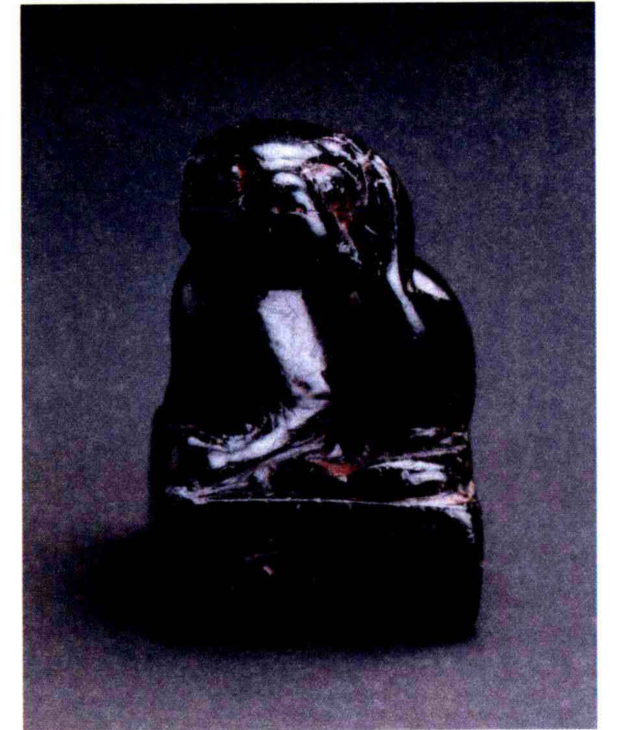


莱阳石，明（吴晋刻“愧能”）上海博物馆藏（图38）

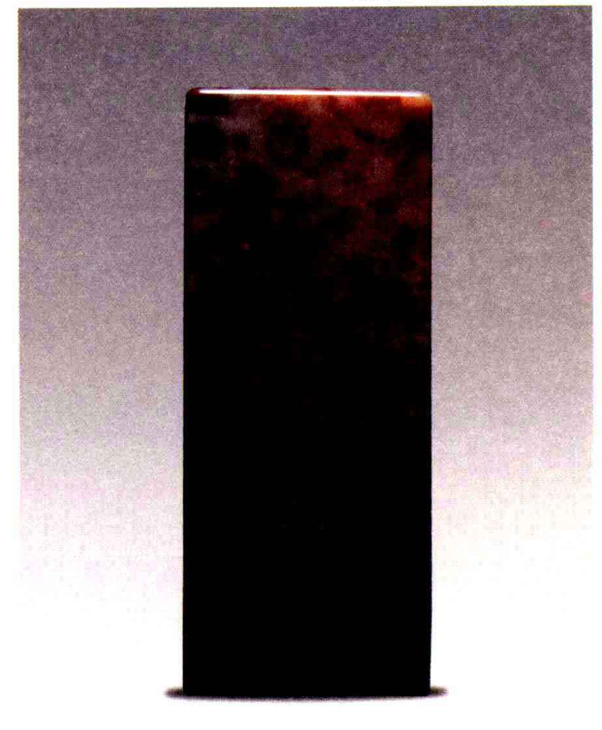


萧山石，百螺斋藏（图40）

楚石，清（丁敬刻“丁居士”）上海博物馆藏（图39）



大松石，童辰翊提供（图41）



印石的品鉴

石印材的选择与鉴别，是对其自然美性状的体验与判断的过程。

印石的产地分布广泛，品类繁多，石性、色泽及其欣赏、收藏价值也不尽相同。印石的收藏、鉴别除了了解产地、品种等常识外，最重要的是通过接触各种印石标本来积累感性认识。质地和色泽是鉴别品评印石的两个方面。

历来习惯用细、结、润、腻、温、凝“六德”来品评印石的优劣。

“细”，是石材精细；“结”，指分子结合紧密，光泽和受刀效果都较好；“润”，指石质晶莹剔透；“腻”，是打磨后呈现脂肪样光泽；“温”，即石性含和沉着，无燥气；“凝”，是指石质结而润，视之似凝冻状。相对地，较差的印石分别表现为粗、松、脆。此外，有无或隐或明的裂纹，也是决定石质品格的基本条件。同样石质，又以品大、方正者为上。

“看、磨、刻”是鉴别的方法。“看”，包括辨识表面石色、光泽，冻石的内部透明程度和纹理。“磨、刻”是必要时的辅助手段。通过打磨可以鉴别石质是否含有细石英砂等杂质，也可辨出其细、结、温、润的程度；上品的印材，走刀爽利，不涩、不坚、不燥，发出轻微而清朗的声音，劣石则粗糙、艰涩而发爆裂或沉闷之声。

印石定名大多与其特有的颜色有关，因而鉴别优劣还需要看其石色是否符合该品种的标准。如青田石系的“兰花冻”，以色纯如嫩兰叶的微青色为佳；“桃花冻”、“鸡血”一类的彩石，除了底质纯凝外，以色块大而鲜明为优，“鸡血石”中的“刘关张”一品，则以白、红、黑三色相间分明为条件。总之，石色标准随各品种的自然特性而不同。

仙居石，百螺斋藏（图42）



广绿石，童辰翊提供（图43）



广西石，夏法起藏（图44）

第三节　印钮艺术化与印体装饰

印章的装饰体现了玺印由实用效能提升为审美对象的意识。战国古玺的多样化钮式融入了一定的寓意。印钮造型和题材是秦汉以来的官印等级制度的内涵之一。文人篆刻的发展和石章的使用，促使印钮装饰走向背离原始功能的纯艺术化，提升了中国印章外在的审美元素。

明清印钮的题材与风格

战国、两汉时期的印钮题材已十分丰富。在动物、人物及建筑三类常见钮式中，表现现实动物的题材最多，造型风格以写实为主。同时，如青铜器纹饰的形成一样，“真实地想象”现实世界中并不存在的动物形象也开始出现，西汉“皇后之玺”的螭钮、南越王墓出土“文帝行玺”上的龙钮，以及“朱庐执封”印上似蛇似鱼的钮式，即是以幻想的“动物”作为祥祯的表现，或者用以显示神秘、威吓的力量。这一传统，在汉以后的历代帝王玺印上持续地保持着。

石章的使用是推动印钮雕刻艺术发展的重要契机。上层文人士大夫讲求生活及文房用器的观赏性，不遗余力地追求奇巧瑰异，促使明清时代的玉、牙、木、竹、漆等各类器物的装饰技艺发展到很高的水平，艺术风气的影响与艺人技艺的通汇，使印章的装饰风格与题材呈现生机勃勃的气象。

动物题材仍然是明清印钮的重要主题。各种所谓“神兽”的人文动物不断衍生，与中国古代社会的禁忌心理有关。这些神兽由不同动物的特征组合、变形而成，有的是战国以来的传统类型，早期神秘、威严的形象已经虚化，而转向祈祝吉祥的寓意，或者完全是以其艺术造型引起视觉愉悦，而对其象征意



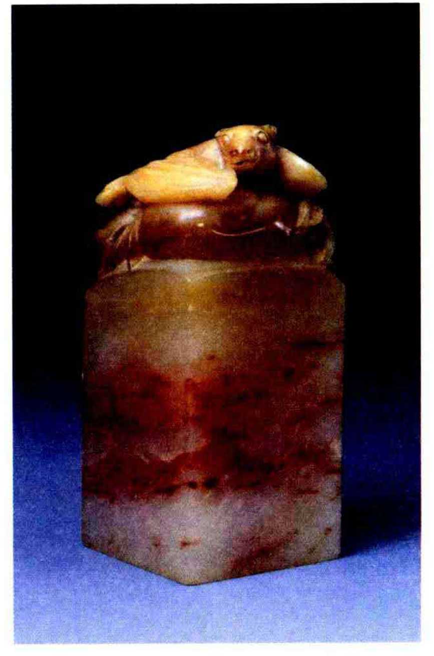
天禄钮，铜，明，上海博物馆藏（图1）

天禄和辟邪
古人想象中的神兽。一般认为其原型与狮有关，早期形态有翼。后人以之寓天赐福禄之意。辟邪见于《急就篇》，意可祛除邪魅。两者形态说法不一，一说独角为天禄，两角或为辟邪。

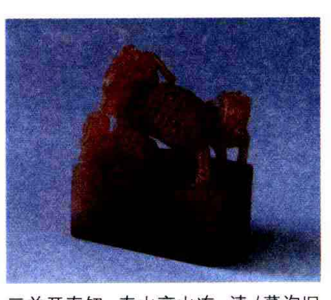
九螭钮，青田石，近代，上海博物馆藏。传说中蛟龙之属，又揉合虎的形体。《说文》："螭，若龙而黄"。螭在明清石章中为常见印钮题材，其形态也变化多端。（图2）



龙钮，黄杨木，清，上海博物馆藏。在明清石章中，龙凤往往作组合的造型设计，喻为幸福吉祥，也为男女结合的象征。（图3）



福（蝠）寿（桃）钮，寿山红芙蓉，近代，上海文物商店提供（图5）

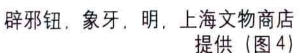


三羊开泰钮，寿山高山冻，清（董洵旧款），上海博物馆藏（图6）

义的关注趋于淡化。此期的神话动物题材有麒麟、天禄、辟邪、獬豸、螭、龙、凤等。（图1、2、3、4）造型则竭尽巧变之能事。

明清时期流行另一类动物题材是围绕吉祥语义，以谐音为依据进行设计创作。如“童子洁象”，谐音“吉祥”，在富有童趣的形象中寓有美好的语意；“三阳（羊）开泰”词意源于《易经》“正月为泰卦，三阳生于下”，印钮雕刻中常以温驯和善的羊为喻体，寄托阴消阳长之吉亨气象；又如蝙蝠，“蝠”与“福”同音，迎合“讨口彩”的民俗。而像“双兔祈子”的创意，则是通过造型语言含蓄而不无幽默地表达对于人类自身繁衍的祈愿。（图5、6、7）

印钮的生活气息渐趋浓厚。清代的印钮中出现了花果、植物一类的题材。（图8、9、10）同时，现实的动物题材范围也不断扩大，这类题材的造型风格在写实的基础上力求展现生动有情的形态，完全脱出了象征寓意的模式，表达生活情



辟邪钮，象牙，明，上海文物商店提供（图4）



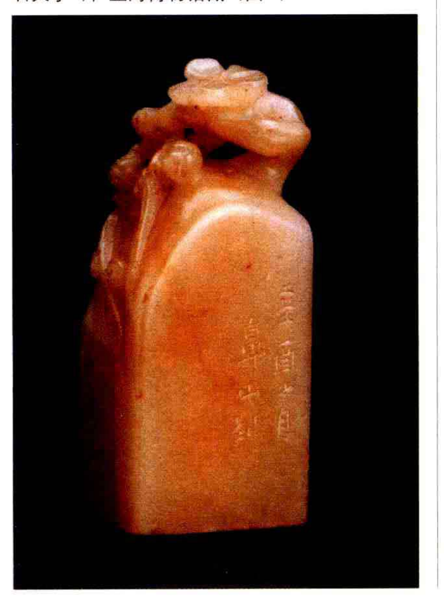


双兔祈子钮，寿山田黄冻，清，上海博物馆藏（图7）

葡萄钮，石，清，（赵之谦刻"滂喜斋"），上海博物馆藏（图8）



桃花钮，寿山白芙蓉，清（胡震刻"韵初所得金石文字"），上海博物馆藏（图9）





竹节钮，寿山高山冻，清，上海博物馆藏（图10）

趣和艺术本身的感染力已是创作的主旨。(图11、12) 鼠、牛、虎、兔、龙、蛇、马、羊、猴、鸡、狗、猪十二生肖是大众化的动物题材，根据人们不同属相选择钮式，满足个性需要，又具欣赏意义，在明清时期最为常见。(图 13、14)

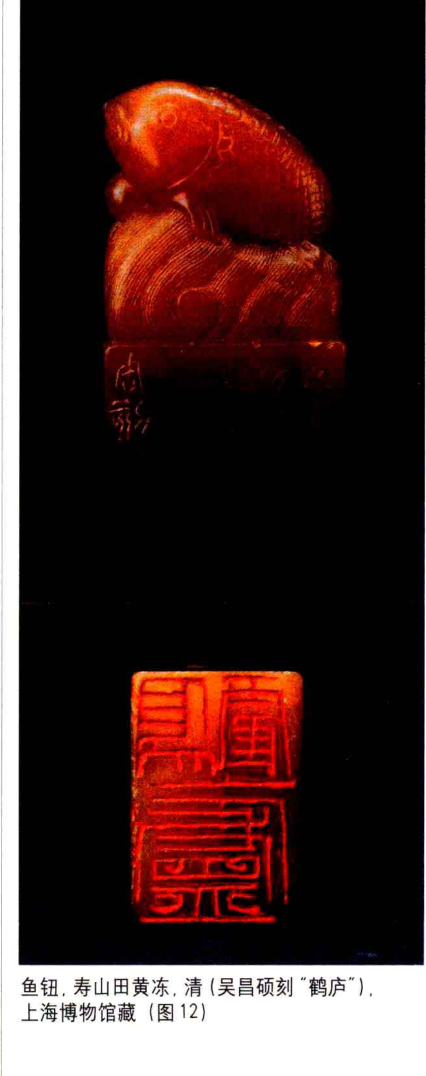
神话人物是明清石章中的新主题，如罗汉、寿星、童子、刘海戏蟾等，这类题材亦见于当时其他生活器物的装饰。(图 15)

瓦钮、复斗钮、鼻钮、龟钮等保持朴素、典雅格调的仿古钮式在明清时期也比较流行，出现了新的风格。(图 16、17)

明清印钮雕刻继承了战国两汉时期圆雕、透雕技法的传统。动物和人物的造型构思巧妙，生动传神，比例准确，刀法细腻。明末至清代中期表现现实题材的作品，尤其反映了艺人深厚的生活积累和敏锐的观察力。此期的雕刻技法发展充分，繁缛缜密的风格臻于极致，刀法不尚露锋，线条流畅，透露了追求华美、精致的时代风气。

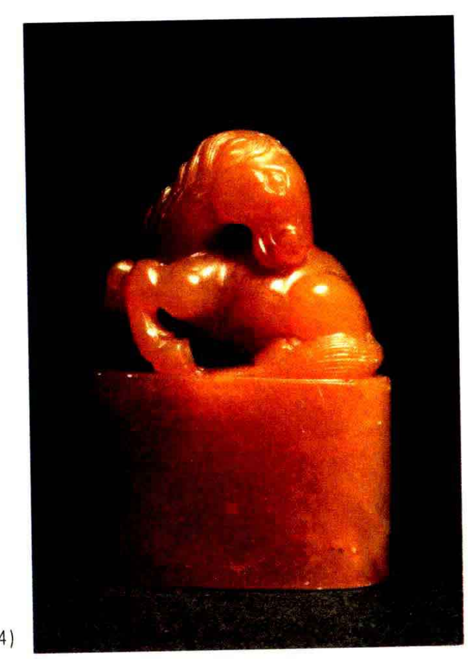
鹅钮，寿山田黄冻，清，上海博物馆藏 (图 11)





鱼钮，寿山田黄冻，清 (吴昌硕刻"鹤庐")，上海博物馆藏 (图 12)

虎钮，象牙，明（佚名刻“黄幼玄”），上海博物馆藏（图13）



马钮，寿山田黄冻，清，上海博物馆藏（图14）

刘海戏蟾钮，象牙，清，上海博物馆藏（图15）
此钮设计巧妙，蟾置于刘海所持圆篓内，篓可上下开合。

瓦钮，青田封门冻，清（丁敬刻"冬心先生"），上海博物馆藏（图16）



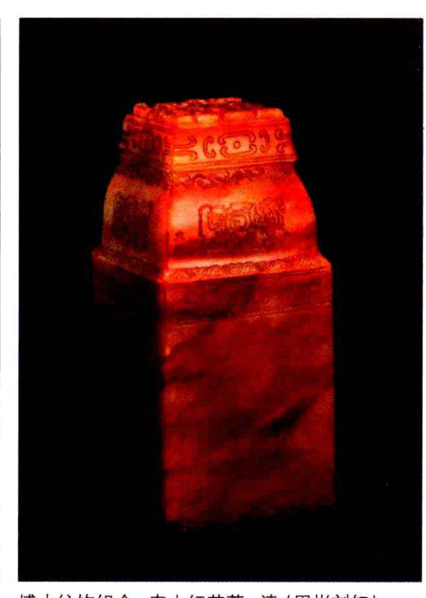
带环桥钮，象牙，清（翁大年刻"齐心同所愿"），上海博物馆藏（图17）

印章装饰艺术的新境界

明清印章在整体美化上具有新的形式创造。印章装饰由印钮延伸到印体，是石章时代艺术装饰观念质的突破。

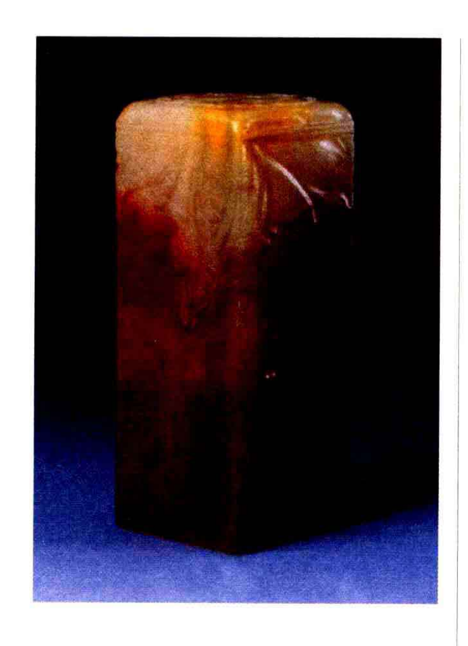
博古纹样的装饰，表现的是一种淡雅含蓄的趣味。商周青铜器上常见的云纹、回纹、夔纹、兽面纹等都被引入印章的装饰形式之中。雕刻技法上则相应地采用浅浮雕或者线刻，线条流畅繁密。(图18、19、20)

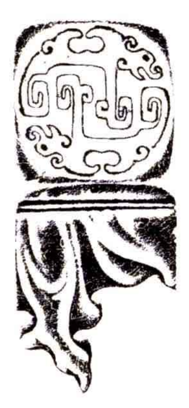
清代早期以不改变印形、不损及印体为原则的浅浮雕或线刻纹样



博古纹饰组合，寿山红芙蓉，清（周彬刻钮），上海博物馆藏（图19）

浮雕螭纹，象牙，明张瑞图款"白毫庵主"，上海博物馆藏（图18）





蟠螭锦绣，寿山红芙蓉，清，上海文物商店提供（图20）

开始流行，随形赋饰，或取其天然巧色，或避其瑕疵，使素朴的印石呈现富丽而不张扬的色彩感和层次感。此种装饰形式不仅需要深厚的刀法功力，更离不开灵活巧妙的艺术构思。

山水画题材进入石章装饰是清代雕刻艺术与文人画相结合的创意。浮雕山水图景结合了绘画的意境与笔法。初期的浮雕笔触明快、空旷，刀法也比较简率。清代早期，

浮雕《八仙上寿图》，寿山田黄冻，清，上海博物馆藏（图21）

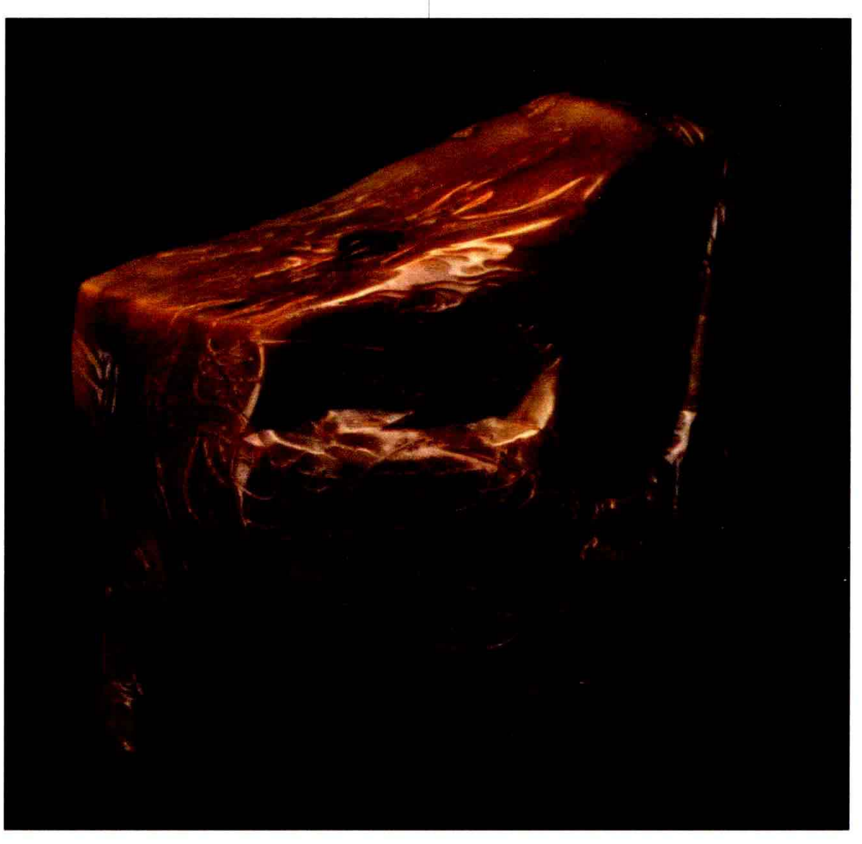
浮雕山水作品引入人物或神话故事情节，构图、刀法都达到了精妙的水平。如无名氏创作的“八仙上寿图”，以寿山田黄石为印材，印体四周的山石古松之间，何仙姑、铁拐李、吕洞宾、汉钟离、张果老、韩湘子、曹国舅、蓝采和等各持宝物，形象栩栩如生。画面虽然丰茂，但整个构图层次分明，繁而不乱，刀法圆熟，代表了清代石章装饰的最高水平。（图 21）

晚清在浮雕基础上创为一种浅浮雕——“薄意”的形式。“薄意”技法入石轻浅，讲究线条的简练、浑脱，重在画意的传达。上海博物馆藏《三友图》以茂密的构图、多层次的景色以及富于变化的线质表现松竹掩映、白云缭绕、猿啼鹿鸣的仙山图景，堪称晚清薄意装饰的绝唱。（图 22）

线刻的技法也被用于山水题材的创作。清代中期，汪雪礓摹缩的《纪芳图》以流畅匀细的线条刻画了一帧山水人物、楼阁的生动画面，可谓收巨幅于盈寸的艺术佳构。（图 23）

山水画题材融入印体装饰，并形成了相得益彰的雕刻技法，标志

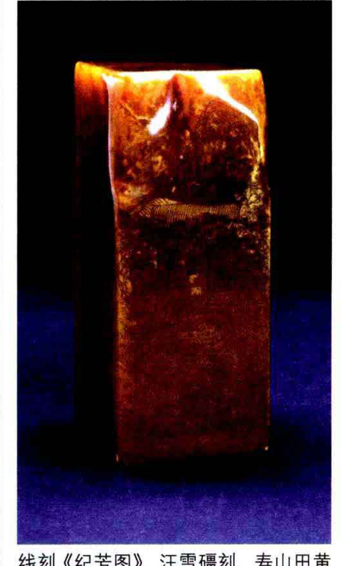




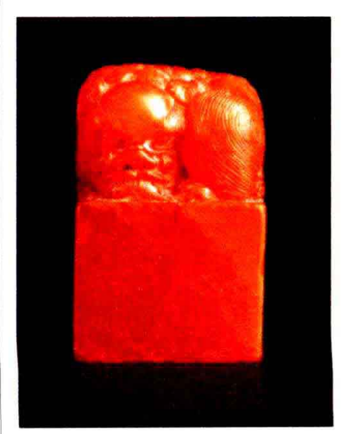
薄意《三友图》及拓本，林清卿刻，杜陵，近代，上海博物馆藏（图 22）

着石章装饰艺术发展到一个新的阶段。

明清石章印钮与印体装饰是石雕艺术家的杰出创造。除了宫廷匠师与玉雕、牙雕、竹木雕艺人的参与以外，在福建寿山、浙江青田都随着石章的加工制作出现了专业从事印钮雕刻的名工。康熙年间的杨璇和周彬是福州地区早期印钮雕刻的代表人物。杨璇（字玉璇），以善作圆雕印钮见长；周彬（字尚均）除圆雕外，又善作线刻、浮雕、博古纹样，刀法精湛。（图24、25）晚清寿山石雕形成东门、西门两派。西门派名手林清卿（1886～1948年）的薄意作品繁简得当，疏密相



线刻《纪芳图》，汪雪礓刻，寿山田黄冻，清，上海博物馆藏（图23）



杨璇刻，狮钮，寿山田黄冻，清，上海博物馆藏（图24）

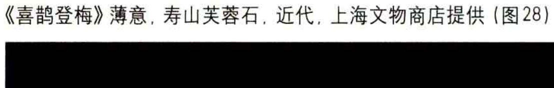
周彬刻，龙凤浮雕，寿山田黄冻，清，上海博物馆藏（图25）



林清卿刻，《山水人物》薄意（拓片），寿山杜陵石，近代（图26）



林清卿刻，《荷塘清趣》薄意（拓片），近代（图27）



《喜鹊登梅》薄意，寿山芙蓉石，近代，上海文物商店提供（图28）

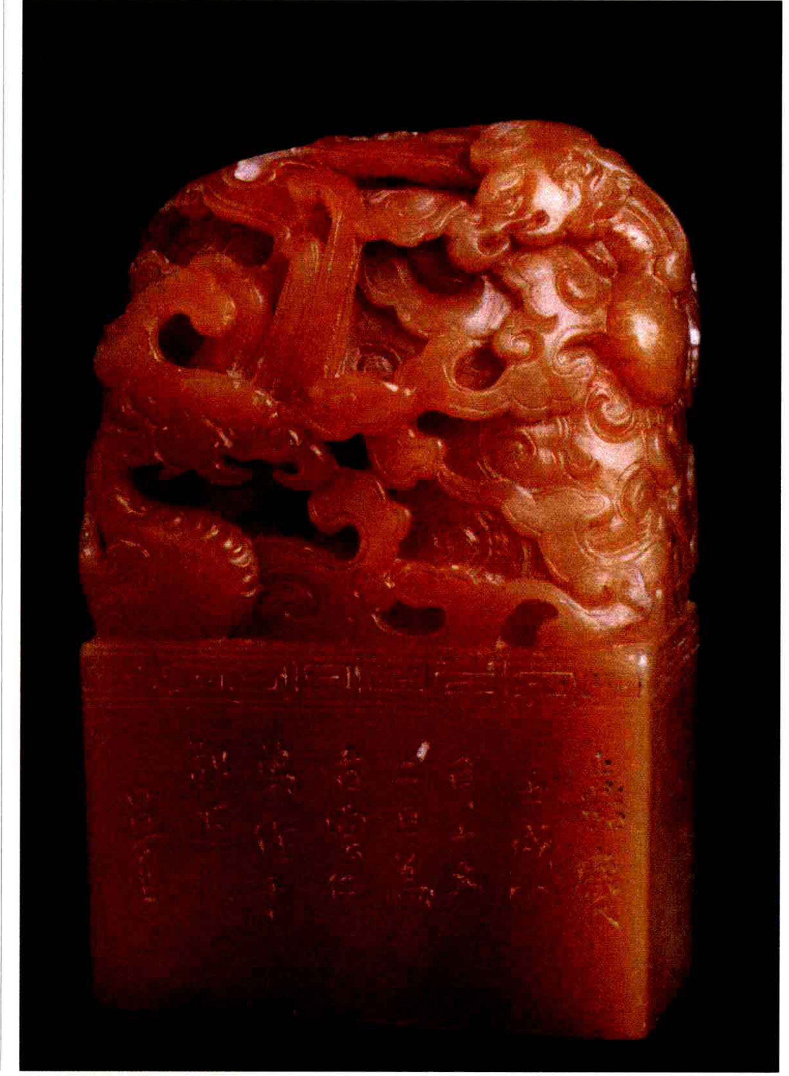
间，风格清雅。（图26、27、28）青田石雕钮的历史亦为悠久。晚清林茂祥（1857～1924年）、周芒山（1868～1942年）等人声名远播，传承至今已形成深厚的工艺传统。（图29、30）

对印章整体审美的关注与努力，经历了三千年漫长的历程。明清以来印钮、印体装饰艺术与文人篆刻互为促进，印章艺术的欣赏方式也经历了由印谱、卷轴发展到现当代立体展示的演绎。这一演绎意味深长。艺术审美的多元聚合，构成中国印章的典型品格，也赋予了中国印章艺术以历久而弥新的生命力。（图31）

巧色甲虫，青田石，现代，倪东方提供（图29）



云龙浮雕，青田石，清（陈鸿寿刻"门有通德家承赐书"），上海博物馆藏（图30）







展品之一："百世太平"，韩天衡刻，现代

当代篆刻艺术的立体展示：寿山石篆刻艺术展（2008年中国篆刻艺术院举办），中国篆刻艺术院提供（图31）

历代印人简表

姓名	生卒年	字号	籍贯	备注
赵孟頫	(1254～1322)	字子昂，号松雪道人、水精宫道人	浙江湖州	有《印史》、《松雪斋集》
吾 衍	(1268～1311)	字子行，号贞白，又号竹房、竹素，别署贞白处士	浙江龙游	有《学古编》、《印式》《周秦石刻释音》
王 冕	(1287～1359)	字元章，别号饭牛翁、煮石山农	浙江诸暨	有《竹斋诗集》
文 彭	(1497～1573)	字寿承，号三桥	江苏苏州	
何 震	(约1530～1606)	字主臣，又字长卿，号雪渔	江西婺源	有《何雪渔印选》
王梧林	活动于明晚期	原名柄蘅，字伯钦	江苏昆山	
金光先	(1543～1618后)	字一甫	安徽休宁	有《金一甫印选》、《印章论》
罗南斗	(1553～1606后)	后改名王常，字幼安，又字延年，号懒轩，别署青羊生	安徽歙县	有《秦汉印统》
苏 宣	(1553～1626后)	字尔宣，一字啸民，号泗水，又号朗公	安徽歙县	有《苏氏印略》
吴 迥	(1555～1636)	字亦步	安徽歙县	有《晓采居印印》、《珍善斋印印》
赵宧光	(1559～1625)	字寒山、凡夫、号寒山长	江苏太仓	有《篆学指南》
沈 野	活动于明晚期	字从先	江苏苏州	有《卧雪集》、《闭门集》、《榕城集》
程 远	(?～1617后)	字彦明	江苏无锡	有《古今印则》
朱 简	(1570～1625后)	字修能，一字畸臣，后更名闻	安徽休宁	有《印章要论》、《印经》《修能印谱》、《印书》
归昌世	(1573～1644)	字文休、号假菴	江苏昆山	有自订诗十卷
汪 关	(1575前～1631后)	初名东阳，字杲叔，后更名关，字尹子	安徽歙县	有《宝印斋印式》
李流芳	(1575～1629)	字长蘅、泡菴、号檀园、慎娱居士	上海嘉定	有《檀园集》
王志坚	(1576～1633)	字弱生、淑士	江苏昆山	
程 原	(?～1626后)	字孟长，一字六水	安徽歙县	
邵 潜	(1581～1665)	字潜夫，自号五岳外臣	江苏南通	有《友谊录》、《皇明印史》
胡正言	(1584～1674)	字日从	安徽休宁	
吴良止	(?～1589前)	字仲足，号未央，又号丘隅	安徽休宁	
叶 原	(?～1592)		四川新都	
甘 旸	(?～1605后)	字九哺	江苏南京	有《集古印正》
吴 忠	(?～1615后)	字孟贞	安徽歙县	有《鸿栖馆印选》
陈万言	(?～1619后)	字居一	浙江嘉兴	
程 朴	(?～1626后)	字元素	安徽歙县	程原子
何 通	(?～1628后)	字不违	江苏太仓	有《印史》

梁大年	(?～1628后)	名年，字大年	江苏扬州	
徐东彦	(?～1643后)	字圣臣，号檀庵道人	浙江嘉兴	有《徐氏石简》
梁　袠	(?～1644)	字千秋	江苏扬州	有《印隽》
韩约素(女)	活动于明晚期	字钿阁		梁袠妾
汪　泓	活动于明末清初	一名弘，字弘度	安徽歙县	汪关子
顾　听	活动于明末清初	字元芳	江苏吴县	有《顾元芳印谱》
江皜臣	(?～约1656)	字濯之，号汉臣	安徽歙县	有《江皜臣印谱》
黄　经	(?～约1669)	字济叔，号山松	江苏如皋	有《黄济叔印谱》
吴　晋	(?～1684后)	字平子	福建莆田	
程　邃	(1607～1692)	字穆倩，一字朽民，号垢道人	安徽歙县	有《萧然吟遗》
顾　苓	(1609～1685后)	字云美、员美、浊斋居士	江苏苏州	
周亮工	(1612～1672)	字元亮，号栎园，又号陶庵	河南开封	有《赖古堂印谱》、《赖古堂别集印人传》
戴本孝	(1621～1693)	字务旃，号鹰阿山樵、前休子	安徽休宁	有《余生诗稿》
葛　潜	(?～1661后)	字振千，号南庐，又号南闾	上海松江	有《葛氏印谱》
陶　碧	(?～1669后)	字石公	福建晋江	有《印镜》
丁良卯	(?～1688后)	字秋平，号秋室，别署秋月居士	浙江杭州	
许　容	(约1635～1693后)	字实夫，号默公	江苏如皋	有《谷园印谱》
林　皋	(1657～1712后)	字鹤田、一字鹤颠	福建莆田	有《宝砚斋印谱》
张宏牧	(?～1730后)	原名弘牧，字柯庭，号白阳山人	浙江桐乡	有《懒髯集》，增注《篆韵》
王睿章	(1666～1763)	字贞六，号雪岑	上海奉贤	有《醉爱居印赏》
高凤翰	(1683～1749)	字西园，号南村、南阜	山东胶县	有《西园印谱》。拟作《砚史》四卷，后以病臂未及完成
汪士慎	(1686～1762)	字近人，号巢林、七峰、甘泉山人	安徽歙县	有《巢林诗集》
高　翔	(1688～1753)	字凤冈，号犀堂，亦作西唐	江苏扬州	有《西唐诗钞》
丁　敬	(1695～1765)	字敬身，号砚林、龙泓山人	浙江杭州	有《武林金石录》、《砚林诗集》、《龙泓山人集》
王玉如	(约1708～约1748)	字声振，号研山	上海奉贤	有《研山印草》
徐　坚	(1712–1798)	字孝先，号友竹	江苏苏州	有《友竹印稿》
项怀述	(1718～1776后)	字惕孜，号别峰	安徽歙县	有《隶法汇纂》、《伊蔚斋黄山印薮》
汪肇漋	(1722～1780)	一名肇龙。字稚川，号松麓	安徽歙县	有《石鼓文考》
汪启淑	(1728～1799)	字慎仪，号秀峰，又号讱葊晚号悔堂、退斋，自称印癖先生	安徽歙县	有《飞鸿堂印谱》、《汉铜印丛》、《续印人传》
陈　錬	(1730～1775)	字在专，号西庵	福建厦门	有《西庵诗钞》、《超然楼印赏》

鞠履厚	(1734～1786后)	字坤皋，号樵霞、宁斋、吴侬，别号一草主人，署室名留耕堂	上海奉贤	有《印文考略》、《坤皋铁笔》、《坤皋铁笔余集》
潘西凤	(1736～1795)	字桐冈，号老桐	浙江新昌	
桂　馥	(1736～1805)	字未谷，号冬卉	山东曲阜	有《缪篆分韵》、《续三十五举》、《古印集成》
张燕昌	(1738～1814)	字芑堂，号文鱼	浙江海盐	有《金石契》、《芑堂刻印》
董　洵	(1740～1812后)	字介泉，号小池	浙江绍兴	有《小池诗钞》、《董氏印式》
陈克恕	(1741～1809)	字体行，号目耕、吟香	浙江海宁	有《篆刻针度》、《印人汇考》
蒋　仁	(1743～1795)	初名泰，字阶平，别署女床山民	浙江杭州	有《吉罗居士印谱》
邓石如	(1743～1805)	原名琰，字石如、顽伯，号完白山人	安徽怀宁	有《完白山人篆刻偶存》
巴慰祖	(1744～1793)	字隽堂，号予籍、莲舫	安徽歙县	有《隽堂诗集》、《四香堂摹印》
黄　易	(1744～1802)	字大易，号小松、秋庵	浙江杭州	有《小蓬莱阁金石文字》
林　霔	(约1745～1805后)	字德澍，号雨苍，别号桃花洞口渔人，晚更号晴坪老人	福建福州	有《印商》、《宜雨楼印史》、《丽则斋印谱》、《虹桥印谱》、《借轩拾余》、《贞石前后续编》
奚　冈	(1746～1803)	初名钢，别号铁生、奚道人、蒙泉外史	安徽歙县	有《冬花庵烬余稿》
诸葛祚	(?～1752后)	字永年	安徽芜湖	
黄　吕	(?～1756后)	字次黄，号凤六山人	安徽歙县	
杨瑞云(女)	(?～1763后)	字丽卿，号静娥	江苏苏州	汪启淑妾
陈　渭	(?～1768后)	字桐野，号首亭	浙江平湖	
黄景仁	(1749～1783)	字仲则，号鹿菲子	江苏武进	有《两当轩集》、《西蠡印稿》
金素娟(女)	活动于清中期		江苏苏州	汪启淑家婢
孙星衍	(1753～1818)	字伯渊，号季逑	江苏阳湖	有《平津馆金石萃编》、《寰宇访碑录》
周　芬	(?～1794后)	字子芳，号兰坡	浙江杭州	
巴树烜	(?～1812后)	字煦斋	安徽歙县	巴慰祖子
徐　楙	(?～1823)	字仲繇，号问渠、问瞿	浙江杭州	
胡　唐	(1759～1826后)	初名长庚，字子西，	安徽歙县	有《木雁斋诗》、《还香楼印谱》
陈豫钟	(1763～1806)	字浚仪，号秋堂	浙江杭州	有《古今画人传》、《求是斋集》
钱善扬	(1765～1807)	字顺甫，一作慎夫，号几山	浙江嘉兴	有《几山吟稿》
文　鼎	(1766～1852)	字学匡，号后山、后翁	浙江嘉兴	有《五字不损本室诗稿》
巴树谷	(1767～1800)	字孟嘉，又字辛祈，号艺之	安徽歙县	巴慰祖子，有《小尔雅疏证》、《蟫藻阁金石文学记》、《学琴说》
郭　麐	(1767～1831)	字祥伯，号频迦，别署白眉生	江苏吴江	有《金石例补》、《蘅梦词》、《灵芬馆诗集》、《灵芬馆印谱》

陈鸿寿	(1768～1822)	字子恭，号曼生	浙江杭州	有《桑连理馆词集》、《种榆仙馆印谱》
张 镠	(1769～1821)	字子贞，号老薑	江苏扬州	有《老薑印谱》
高 垲	(1769～1839)	字子高，号爽泉	浙江杭州	
瞿中溶	(1769～1842)	字镜涛，号木夫、苌生、木居士	上海嘉定	有《湖南金石志》、《吴郡金石志》、《古泉山馆金石文编》、《彝器图录》
屠 倬	(1781～1821)	字孟昭，号琴坞，别署耶谿渔隐	浙江杭州	有《耶谿渔隐词》、《是程堂集》
赵之琛	(1781～1852)	字次闲，号献父、退庵	浙江杭州	有《补罗迦室集》、《补罗迦室印谱》
王应绶	(1788～1841)	一名申，字子若	江苏太仓	有《耳画室诗稿》
邓传密	(1795～1870)	原名尚玺，字守之，号少白	安徽怀宁	邓石如子
朱志复	(? ～1865后)	字遂生,又字子泽,号减斋	江苏无锡	
程庭鹭	(1796～1859)	字序伯，号蘅乡	上海嘉定	有《红蘅词》、《小松园阁印存》
王振声	(1799～1865)	字于天，号寓恬	安徽歙县	
吴熙载	(1799～1870)	原名廷飏，字让之，攘之，别署让翁	江苏仪征	有《吴让之自评印稿》
翁大年	(1811～约1890)	字叔均，号陶斋	江苏吴江	有《古官印志》、《泥封考》、《瞿氏印考辩证》
杨沂孙	(1812～1881)	字子舆，号咏春	江苏常熟	有《完白山人传》、《庄子正读》
江 尊	(1812～1908)	字尊行，号西谷	浙江杭州	
吴 咨	(1813～1858)	字圣俞，号哂予	江苏武进	有《续三十五举》，已佚
唐翰题	(1816～?)	字子冰，号蕉庵	浙江嘉兴	有《说文臆说》
胡 震	(1817～1862)	字伯恐，号鼻山	浙江富阳	
钱 松	(1818～1860)	字叔盖、耐青，号铁庐、西郭外史	浙江杭州	有《铁庐印谱》
徐三庚	(1826～1890)	字辛谷，号井罍、袖海、洗郭	浙江上虞	有《金罍山民印存》、《似鱼室印谱》
何昆玉	(1828～1895后)	字伯瑜	广东高要	有《吉金斋古铜印谱》、《汉印精华》
赵之谦	(1829～1884)	字益甫、㧑叔，号冷君、悲庵	浙江绍兴	有《补寰宇访碑录》、《悲盦诗剩》
王石经	(1833～1918)	字君都，号西泉	山东潍县	有《西泉印存》
吴大澂	(1835～1902)	字清卿，号恒轩、愙斋	江苏苏州	有《说文古籀补》、《愙斋集古录》、《千钚斋古玺选》、《十六金符斋印存》
方 镐	(? ～1906)	字仰之,号根石,别署学让生	江苏仪征	有《仰之印存》、《学让生印存》
王尔度	(1837～1919)	字顷波	江苏江阴	有《古梅阁仿完白山人印剩》
圆山真	(1838～?)	一作圆山大迂邻	日本	曾在沪学艺篆印
胡 镬	(1840～1910)	字匊邻，号匊𠼮邻、老匊	浙江桐乡	有《不波小泊吟草》、《晚翠亭长印储》

吴昌硕	(1844~1927)	原名俊、俊卿，字仓石、昌硕，别署缶庐、老缶、大聋	浙江安吉	有《缶庐集》、《朴巢印存》
钱　式	(1847~？)	字次行，号少盖	浙江杭州	钱松子
黄士陵	(1849~1908)	字牧甫，晚年别号黟山人	安徽黟县	
吴隶初	活动于清晚期	字雪陶	江苏仪征	吴熙载子
徐新周	(1853~1925)	字星舟，别署星州、星周	江苏苏州	有《耦华盦印存》
桑名铁城	(1864~1938)	名箕，字星精，号铁城、大雄山氏	日本富山	曾在沪学艺，有《天香阁印谱》、《九华印室集古》
齐白石	(1864~1957)	初名纯芝，字渭清，更名璜，号白石	湖南湘潭	有《借山吟馆诗草》、《白石诗草》、《白石印草》
黄宾虹	(1865~1955)	原名质，字朴存、予向，中年更字宾虹	安徽歙县	有《金石书画论》、《宾虹草堂藏古玺印》，与邓实合编《美术丛书》
罗振玉	(1866~1940)	字叔蕴，又字叔言，号雪堂，别署贞松老人	浙江上虞	有《殷墟书契考释》、《赫连泉馆古印存》
钟以敬	(1867~1917)	字让先，号矞申，别署越生	浙江杭州	有《篆刻约言》、《窳龛留痕》、《印储》
吴　隐	(1867~1922)	字石潜，号潜泉、遁庵	浙江绍兴	有《遁庵印存》、《周秦古印》
叶　铭	(1867~1948)	一名为铭，字盘新，号叶舟	浙江杭州	有《广印人传》、《遁庵遗印》
王大炘	(1869~1924)	字冠山，号冰铁、山民	江苏苏州	有《金石文字综》、《缪篆分韵补》
汪洛年	(1870~1925)	字社耆，号友箕、鸥客	浙江杭州	
黎松安	(1870~1952)	原名培銮，号松安，别署松厂	湖南湘潭	有《楹联大观》、《黎松盦书帖》
褚德彝	(1871~1942)	字守隅，号礼堂	浙江余杭	有《金石学续录》
童大年	(1873~1954)	字幼来，又字心庵、心安	上海崇明	有《依古庐篆痕》、《童子雕篆》
赵　石	(1874~1933)	字石农，号古泥，别署泥道人	江苏常熟	有《泥道人诗草》、《拜缶庐印存》
易　孺	(1874~1941)	号季复，大厂居士	广东鹤山	有《大厂词稿》、《鄦斋印稿》
赵时棡	(1874~1945)	字献忱，后改名时棡，字叔孺	浙江鄞县	有《二弩精舍印谱》、《汉印分韵补》
赵云壑	(1874~1955)	字子云，号云壑子、壑道人	江苏苏州	有《壑山樵人印存》
陈衡恪	(1876~1923)	字师曾，曾名鲼庵、衡，号朽道人	江西义宁	有《中国文人画之研究》、《槐堂诗钞》、《染仓室印存》
吴　涵	(1876~1927)	乳名壶儿，字子茹，号臧堪	浙江安吉	吴昌硕子，有《古田家印存》
陈半丁	(1876~1970)	原名年，字静山，号半丁，又号大年	浙江绍兴	
李　祯	(1877~1929)	字筱湖，晓芙，别号苦李	浙江绍兴	
经亨颐	(1877~1938)	字子渊，号石禅，又号石渊、颐者	浙江上虞	有《颐渊篆刻诗书画集》
高时显	(1878~1952)	字欣木，号野侯、可庵	浙江杭州	有《方寸铁斋印存》
丁　仁	(1879~1949)	原名仁友，字子修，一字辅之，号鹤庐	浙江杭州	有《西泠八家印谱》、《鹤庐诗词稿》，又与人合辑《丁丑劫余印存》

黄少牧	(1879～1953)	一名石，字少牧、又字问经	安徽黟县	黄士陵子
李叔同	(1880～1942)	一名文涛，释名演音，字弘一	浙江平湖	有《李庐印谱》
王　禔	(1880～1960)	原名寿祺，更名禔，号福庵、持默老人	浙江杭州	有《麋砚斋作篆通假》、《麋砚斋印存》
黄葆戉	(1880～1968)	字蔼农，号邻谷、破钵，别号青山农	福建长乐	有《暖庐摹印集》、《青山农篆书百家姓》
胡传湘	(1881～1924)	名湘，字小匊	浙江桐乡	胡镬子
楼　村	(1881～1950)	原名卓立，字肖嵩，号新吾，亦号辛壶，又号玄根居士	浙江缙云	有《辛壶印存》
马　衡	(1881～1955)	字叔平，别署无咎、凡将斋	浙江鄞县	有《凡将斋印存》、《凡将斋金石丛稿》
李尹桑	(1882～1945)	原名桑，字茗柯，又号钚斋	江苏苏州	有《大同石佛龛印稿》、《李尹桑印存》
李　健	(1882～1956)	字仲乾，号鹤然	江西临川	有《中国书法史》、《金石篆刻研讨篇》
孙　锦(女)	(1883–1942)	字织云	浙江绍兴	吴隐继室
张樾丞	(1883～1961)	原名福荫，字樾丞，以字行	河北新河	有《士一居印谱》
孟昭鸿	(1884～1947)	字方陆、方儒，别署放庐	山东诸城	有《汉印分韵三集》、《放庐印存》
邓尔雅	(1884～1954)	原名溥，改名万岁，字尔雅，又字季雨，号邓斋，别署宠恩	广东东莞	有《绿绮园诗集》、《篆刻卮言》
寿　玺	(1885～1950)	字石工，号印匄，号署珏盦	浙江绍兴	有《珏盦词》、《蝶芜斋自制印逐年存稿》
杨仲子	(1885～1962)	原名祖锡，字仲子，号一粟道人	江苏南京	有《哀哀集印存》、《杨仲子金石遗稿》
唐源邺	(1886～1969)	字李侯，别署醉石	湖南长沙	有《醉石山农印稿》
高时敷	(1886～1976)	字络园，号绎求	浙江杭州	有《乐只室古玺印存》，又与人合辑《丁丑劫余印存》
汤　安	(1887～1967)	字临泽，别署皿邻石	浙江嘉兴	有《石鼓文句释》、《万华阁刻印》
许　昭	(1887～约1957)	字征白、子磬，又字清籁	江苏江都	
简经纶	(1888～1950)	字琴石，号琴斋	广东番禺	有《琴斋印留初集》、《千石室印识》
朱尊一	(1891～1971)	名贯成	安徽泾县	有《壮悔室印稿》
谈月色	(1891～1976)	原名古溶，字月色	广东顺德	
乔曾劬	(1892～1948)	字大壮，亦字壮殹	四川华阳	有《波外楼诗》、《乔大壮印蜕》
马公愚	(1893～1969)	原名范，晚号冷翁	浙江温州	有《书法史》、《公愚印谱》
金铁芝	(1893～1973)		浙江嘉兴	
潘学固	(1893～1981)	号老学	安徽桐城	有《登山英雄印谱》
赵鹤琴	(1894～1971)	名字定，亦作安廷，字惺吾	浙江鄞县	有《臧晖庐印存》
容　庚	(1894～1983)	原名肇庚，字希白，又字朗西，初号容斋，后改颂斋	广东东莞	有《金文编》、《商周彝器通考》，与容肇祖合辑《东莞印人传》
翟树宜	(1895～1962)	别署墨庵	上海嘉定	有《墨庵印存》

宁斧成	(1897～1966)	又作腐成，号静庐	辽宁沈阳	有《宁静庐书画册》、《斧石痕印集》
钱瘦铁	(1897～1967)	名，又字叔厓	江苏无锡	
潘天寿	(1897～1971)	学名天授，字大颐	浙江宁海	有《治印丛谈》、《中国绘画史》
王个簃	(1897～1988)	名贤，字启之，别号个簃	江苏海门	有《王个簃画集》、《个簃印集》
张石园	(1898～1959)	名玄，字克龢，号石园	江苏武进	有《石园印存》
邓散木	(1898～1963)	原名铁，字钝铁，号粪翁，别号无恙	上海	有《篆刻学》、《一足印稿》
黎泽泰	(1898～1978)	字尔穀，号戬斋	湖南湘潭	有《戬斋自制印拓存》
刘淑度(女)	(1899～1985)	名师仪，字淑度	山东德州	有《淑度印草》
汪大铁	(1900～1965)	原名澜，字子东	江苏无锡	有《芝兰草堂印存》
魏长青	(1900～1977)	字松坡	北京昌平	
宋君方(女)	(1900～1983后)	字海叶，别署吴丝	浙江嘉兴	寿玺妻
秦咢生	(1900～1990)	别名古循，号路亭	广东惠州	有《秦咢生自书诗》、《秦咢生石头记》
沙孟海	(1900～1992)	原名文若，号石荒、兰沙	浙江鄞县	有《沙孟海论书丛稿》、《印学史》、《兰沙馆印式》
张鲁盦	(1901～1962)	原名锡诚，又名咀英	浙江慈溪	有《鲁盦仿完白山人印谱》、《张氏鲁盦印选》
顾青瑶(女)	(1901～1978)	别号灵妹	江苏苏州	有《青瑶诗稿》、《青瑶印话》
冯康侯	(1901～1983)	原名彊，又号糖斋	广东番禺	有《冯康侯印集》、《冯康侯书画篆刻》
方介堪	(1901～1987)	初名文渠，后名岩，字介堪	浙江温州	有《古玉印汇》、《玺印文综》、《介堪印存》
吴　熊	(1902～1967)	原名熊生，字幼潜	浙江绍兴	有《封泥汇编》
诸乐三	(1902～1984)	原名文萱，号希斋	浙江安吉	有《希斋印存》、《诸乐三先生画集》、《希斋诗抄》
朱复戡	(1902～1989)	名起，字百行，号静龛	浙江海宁	有《复戡印集》、《朱复戡金石书画选》
陶寿伯	(1902～1998)	字知奋，别署白厓居士	江苏无锡	有《陶寿伯篆刻》
贺培新	(1903～1952)	字孔才，号迂轩	河北武强	有《武强贺培新印草》
周铁衡	(1903～1968)	原名德兴，号半聋	河北冀县	有《半聋楼印草》
徐之谦	(1903—1986)	字钵厂，号益斋、居庸山农	北京昌平	
丁吉甫	(1903～1989)	字守谦	江苏南通	有《丁吉甫印选》
唐　俶	(1904～1966)	字起一，号素铁	上海南汇	有《素铁印存》
来楚生	(1904～1975)	原名稷勋，字初生	浙江萧山	有《来楚生画集》、《然犀室印学心印》、《然犀室肖形印存》

韩登安	(1905～1976)	原名竞，字仲诤	浙江萧山	有《登安印存》、《西泠印社胜迹留痕》
罗福颐	(1905～1981)	字子期，别署梓溪、紫溪	浙江上虞	有《古玺文字征》、《汉印文字征》、《古玺印概论》
陈巨来	(1905～1984)	名斝，号安持	浙江平湖	有《安持精舍印冣》
邹梦禅	(1905～1986)	原名敬栻，号大斋	浙江瑞安	有《邹梦禅印集》
朱其石	(1906～1965)	名宣，字其石	浙江嘉兴	有《朱其石印存》
金禹民	(1906～1982)	原名马金澄，号宜斋，别署自耕老人	北京	有《金禹民印存》
齐燕铭	(1907～1978)	原名振勋，别署石臣	北京	有《齐燕铭印谱》
吴振平	(1907～1979)	一名珑，字振平，号和庵	浙江绍兴	
叶潞渊	(1907～1994)	名丰，字潞渊，又字露园	江苏苏州	有《静乐簃印稿》、《叶潞渊印存》
钱君匋	(1907～1998)	字豫堂，号午斋	浙江海宁	有《长征印谱》、《鲁迅笔名印谱》、《君匋印选》
赵　林	(1907～2005)	字晋风	江苏常熟	赵石女
田叔达	(1908～1981)	字夔曾，别署叔子	浙江绍兴	有《农业印谱》
余任天	(1908—1984)	字天庐	浙江诸暨	
顿立夫	(1908～1988)	原名群，字立夫，别署范阳野老	河北涿县	有《顿立夫治印初集》
童雪鸿	(1909～1966)	原名鸿彦，又字万安	安徽巢湖	有《雪鸿印存》
曾绍杰	(1911～1988)	别号昆吾室主	湖南湘乡	有《曾绍杰印存》、《曾绍杰篆刻选集》
刘博琴	(1912～1984)	号竹翁	北京	
柴子英	(1912～1989)	别署之隐、之颖、颖之	浙江慈溪	有《印学年表》
叶隐谷	(1912～1994)	字遁斋，号江南一叶，别署逸翁	上海川沙	
高甜心	(1915～?)		江苏江都	
周哲文	(1916—2001)		福建长乐	有《中华民族英雄印谱》、《周哲文篆刻集》
罗叔子	(1919～1968)	又名崇艺、范球	湖南新化	有《无花盦印存》、《北朝石窟艺术》
温廷宽	(1919～1997)	字景博，号井白	北京	有《中国肖形印大全》
单晓天	(1921～1988)	原名孝天，字琴宰	浙江绍兴	有《晓天印稿》
吴　朴	(1922～1966)	字朴堂，号厚庵	浙江绍兴	有《朴堂印稿》、《小玺汇存》，与人合作《古巴谚语印谱》
方去疾	(1922～2001)	号之木、木斋，别署四角亭长	浙江温州	有《去疾印稿》、《明清篆刻流派印谱》
马国权	(1931～2002)	字达堂	广东佛山	有《近代印人传》、《书谱译注》

说明：

1、此表印人仅限于本书所及，个别资料阙如者，暂未列入。

2、印人籍贯均采用今行政区划地名。

3、印人字号、别署酌取其常用者列入。

4、部分印人著作较多，仅择其有代表性者列入。

本书图版资料来源与参考文献

[1]陈介祺：《十钟山房印举》（191 册本），清，光绪九年（1883 年）。

[2]吴大澂：《十六金符斋印存》，清，光绪十四年（1888 年）。

[3]罗振玉：《隋唐以来官印集存》，1916 年。

[4]陈介祺：《簠斋古印集》，神州国光社，1930 年。

[5]斯坦因（英）：《西域考古图记》，中华书局，1935 年。

[6]藤田亮策（日）：《朝鲜考古学研究 · 乐浪封泥考》，高桐书院，昭和 23 年。

[7]中国社会科学院考古研究所：《唐长安大明宫》，科学出版社，1959 年。

[8]冯汉骥：《前蜀王建墓发掘报告》，文物出版社，1964 年。

[9]湖南省博物馆、中国科学院考古研究所：《马王堆一号汉墓》，文物出版社，1974 年。

[10]湖南省博物馆、中国科学院考古研究所：《长沙马王堆二、三号墓发掘简报》，《文物》1974 年第 7 期。

[11]加藤慈雨楼（日）：《玺印精华 · 官印篇》，藤井齐成会，1975 年。

[12] Roy C. Craven（美）：*Indian Art — A Concise History*，Thames and Hudson，London，1993.

[13]新疆维吾尔自治区博物馆：《新疆历史文物》，文物出版社，1978 年。

[14]《上海博物馆藏印选》，上海书画出版社，1979 年。

[15]北京故宫博物院（罗福颐主编）：《古玺汇编》，文物出版社，1981 年。

[16]北京故宫博物院（罗福颐主编）：《故宫博物院藏古玺印选》，文物出版社，1982 年。

[17]王人聪：《新出历代玺印集录》，香港中文大学文物馆，1982 年。

[18]罗福颐主编：《秦汉南北朝官印征存》，文物出版社，1987 年。

[19]沙孟海：《印学史》，西泠印社，1987 年。

[20]罗福颐等：《西夏官印汇考》，宁夏人民出版社，1982 年。

[21]高明：《古陶文汇编》，中华书局，1990 年。

[22] Dominique Collon（英）：*7000 Years of Seals*，British Museum Press，1997.

[23]王翰章：《陕西出土历代玺印选编》，三秦出版社，1990 年第 1 版。

[24]中国社会科学院历史研究所、英国国家图书馆：《英藏敦煌文献》，四川人民出版社，1990 年。

[25]中国民族古文字研究会：《中国民族古文字图录》，中国科学出版社，1990 年。

[26]欧朝贵、其美：《西藏历代藏印》，西藏人民出版社，1991 年。

[27]湖北省荆沙铁路考古队：《包山楚墓》，文物出版社，1991 年。

[28]李逸友：《黑城出土文书》，科学出版社，1991 年。

[29]北京大学考古系：《燕园聚珍》，文物出版社，1992 年。

[30]杨伯达主编：《中国玉器全集》，河北美术出版社，1993 年。

[31]孙慰祖主编：《古封泥集成》，上海书店出版社，1994 年。

[32]国家文物局编、史树青主编：《中国文物精华大全 · 金银玉器卷》，上海辞书出版社、商务印书馆，1994 年。

[33]温廷宽：《中国肖形印大全》，山西古籍出版社，1995 年。

[34]《陕西省博物馆藏宝录》编辑委员会：《陕西省博物馆藏宝录》，上海文艺出版社，1995 年。

[35]北京故宫博物院：《明清帝后宝玺》，紫禁城出版社，1996 年。

[36]河北省文物研究所：《历代铜镜纹饰》，河北美术出版社，1996 年。

[37]天津市艺术博物馆：《天津市艺术博物馆藏古玺印选》，文物出版社，1997年。
[38]钱浚、吴慧虞：《常熟博物馆藏印集》，人民美术出版社，1997年。
[39]大阪府立弥生文化博物馆（日）：《中国仙人のふるさと》，山口县立萩美馆、浦上记念馆，1997年。
[40]新疆维吾尔自治区文物事业管理局、新疆维吾尔自治区博物馆、新疆维吾尔自治区文物考古研究所、上海博物馆：《新疆维吾尔自治区丝路考古珍品》，上海译文出版社，1998年。
[41]周进集藏、周绍良整理、李零分类考释：《新编全本季木藏陶》，中华书局，1998年。
[42]东京国立博物馆（日）：《中国の封泥》，二玄社，1998年。
[43]赖非主编：《山东新出玺印》，齐鲁书社，1998年。
[44]中国青铜器全集编辑委员会：《中国青铜器全集 · 铜镜》，文物出版社，1998年。
[45]中国玺印篆刻全集编辑委员会：《中国玺印篆刻全集》，上海书画出版社，1999年。
[46]王人聪：《香港中文大学文物馆藏印选 · 续集一》，香港中文大学文物馆，1999年。
[47]《丝绸之路宝藏——古交通道旁的信仰、征服与战争》，Spink，1999年。
[48]走马楼简牍整理组：《长沙走马楼三国吴简　嘉禾吏民田家莂》，文物出版社，1999年。
[49]浙江省博物馆、香港中文大学文物馆：《中国历代玺印艺术》，2000年。
[50]王绵厚、郭守信主编：《辽海印信图录》，辽海出版社，2000年。
[51]甲央、王明星：《宝藏——中国西藏历史文物 》，朝华出版社，2000年。
[52]萧春源藏辑：《珍秦斋藏印 · 战国篇》，澳门基金会，2001年。
[53]孙慰祖主编：《唐宋元私印押记集存》，上海书店出版社，2001年。
[54]伊葆力、王禹浪：《金源印符辑存》，哈尔滨出版社，2001年。
[55]韩国国立中央博物馆：《乐浪古文明》，SOL出版公司，2001年。
[56]刘炜主编：《中华文明传真》，上海辞书出版社、商务印书馆（香港）有限公司，2001年。
[57]《长城历史与文物》编辑委员会：《长城历史与文物》，香港历史博物馆，2002年。
[58]小林斗庵（日）：《篆刻全集》，二玄社，2002年。
[59]上海古籍出版社、法国国家图书馆：《法国国家图书馆藏敦煌西域文献》，上海古籍出版社，2002年。
[60]上海博物馆：《伊特鲁里亚人的世界》，上海人民美术出版社，2003年。
[61]中国社会科学院考古研究所：《安阳小屯》，世界图书出版公司北京公司，2004年。
[62]陈松长：《湖南古代玺印》，上海辞书出版社，2004年。
[63]廖咸浩、黄永训：《汉字与人生》，台北市政府，2004年。
[64]菅原石庐（日）：《鸭雄绿斋中国古玺印精选》，近藤茂出版，2004年。
[65]南京市博物馆：《南京市博物馆藏印选》，上海书店出版社，2005年。
[66]萧春源藏辑：《珍秦斋藏历代玺印精品集》，澳门特别行政区民政总署文化康体部，2005年。
[67]萧春源藏辑：《珍秦斋藏印 · 汉魏晋唐宋元篇》，澳门特别行政区民政总署文化康体部，2005年。
[68]《考古发现的南越玺印与陶文》编辑委员会：《考古发现南越玺印与陶文》，澳门特别行政区民政总署文化康体部制作，2005年。
[69]中国国家博物馆、徐州博物馆：《大汉楚王——徐州西汉楚王陵墓文物辑萃》，中国社会科学出版社，2005年。
[70]韩天衡、韩回之：《文玩赏读》，上海人民出版社，2005年。
[71]晋宁县文化体育局编：《古滇王都》，云南民族出版社，2006年。
[72]韩建武主编：《神韵与辉煌 · 陕西历史博物馆国宝鉴赏 · 玉杂器卷》，三秦出版社，2006年。
[73]咸阳市文物考古研究所：《咸阳十六国墓》，文物出版社，2006年。

[74]北京故宫博物院、上海博物馆：《故宫博物院宫廷珍宝》，紫禁城出版社，2006年。
[75]文雅堂：《秦封泥集》原拓本，2007年。
[76]乜小红：《俄藏敦煌契约文书研究》，上海古籍出版社，2009年。

[77]上海博物馆：《中国书画家印鉴款识》，文物出版社，1987年。
[78]北京故宫博物院、上海博物馆：《书画经典 故宫博物馆 上海博物馆 中国古代书画藏品集》，紫禁城出版社，2005年。
[79]东京国立博物馆、上海博物馆、朝日新闻社：《法书至尊 · 中日古代书法珍品特集》，2006年。
[80]谦慎书道会（日）：《日中书道传承》，平成20年（2008年）。

[81]木内武男（日）：《印章》柏书房，1983年。
[82]会田富康（日）：《日本古印新考》，中央公论美术出版，昭和56年（1981年）。
[83]韩国国立民俗学博物馆：《韩国の印章》，三和出版社，1989年。
[84]正仓院事务所（日）：《正仓院》，朝日新闻社，1989年。
[85]国立历史民俗博物馆（日）：《日本古代印集成》，平成 8年（1996年）。
[86]国立庆州博物馆（韩）：《雁鸭池馆》，2002年。
[87]久米雅雄（日）：《日本印章史の研究》，雄山阁，2004年。

[88]甘　旸：《集古印正》，明，万历二十四年（1596年）。
[89]汪　关：《宝印斋印式》，明，万历四十二年（1614年）。
[90]张　灏：《承清馆印谱》，明，万历四十五年（1617年）。
[91]汪启淑：《讱庵集古印谱》，清，乾隆二十五年（1760年）。
[92]丁仁、高时敷、葛昌楹、俞人萃：《丁丑劫余印存》，1939年。
[93]《西泠印社社员作品集》，西泠印社，1986年。
[94]童辰翊：《中国印石图谱》，上海远东出版社，1996年。
[95]台北故宫博物院：《也可以清心——茶器、茶事、茶画》，2002年。
[96]朱力主编：《近现代名家篆刻》，上海辞书出版社，2004年。

[97]罗福颐：《古玺印概论》，文物出版社，1981年。
[98]王人聪：《新出历代玺印集释》，香港中文大学文物馆，1987年。
[99]新关钦哉（日）：《ハンコの文化史》，大日本印刷株式会社，1987年。
[100]马承源监修、孙慰祖主编：《两汉官印汇考》，香港大业公司、上海书画出版社，1993年。
[101]曹锦炎：《古玺通论》，上海书画出版社，1996年。
[102]孙慰祖：《孙慰祖论印文稿》，上海书店出版社，1999年。
[103]孙慰祖：《可斋论印新稿》，上海辞书出版社，2003年。
[104]叶其峰：《古玺印通论》，紫禁城出版社，2003年。
[105]何琳仪：《战国文字通论》（订补），江苏教育出版社，2003年。
[106]李　零：《入山与出塞》，文物出版社，2004年。
[107]孙慰祖：《可斋论印三集》，上海辞书出版社，2007年。

[108]方去疾：《明清篆刻流派印谱》，上海书画出版社，1980年。
[109]韩天衡：《历代印学论文选》，西泠印社，1985年。
[110]韩天衡：《中国印学年表》（增补本），上海书画出版社，1993年。
[111]黄　惇：《中国古代印论史》，上海书画出版社，1994年。
[112]马国权：《近代印人传》，上海书画出版社，1998年。
[113]韩天衡主编：《中国篆刻大辞典》，上海辞书出版社，2003年。
[114]王汎森：《晚明清初思想十论》，复旦大学出版社，2004年。
[115]王中秀、茅子良、陈辉：《近现代金石书画家润例》，上海画报出版社，2004年。
[116]王　震：《上海美术年表》，上海书画出版社，2004年。
[117]王佩智：《建国初期的篆刻创作》，西泠印社出版社，2008年。

[118]凌纯声：《印文陶的花纹及其文字与印刷术发明》，民族学研究所集刊第15期，1963年。
[119]照那斯图：《元八思巴字篆书官印辑存》，见《文物资料丛刊》第1辑，文物出版社，1977年。
[120]温廷宽：《漫谈玺印》，见《文艺研究》1980年第1期。
[121]钟雅伦：《先秦古玺与西方印章比较研究》，台湾大学人类学研究所，1984年。
[122]张光远：《商代晚期两枚铜印考》，见《故宫历代铜印特展图录》，1987年。
[123]黄盛璋：《我国印章的起源及其用途》，《中国文物报》1988年4月15日。
[124]李学勤：《中国玺印的起源》，《中国文物报》1992年7月26日。
[125]徐　畅：《先秦玺印概论》，见《中国书法全集·先秦玺印》，荣宝斋出版社，2003年。
[126]龙乐恒（法）：《中世纪传入欧州的中国古代印迹》，见《“百年名社　千秋印学”国际印学研讨会论文集》，西泠印社出版社，2003年。

中国历代纪年表

旧石器时代　约100万年—1万年前

新石器时代　约1万年—4000年前

朝代			公元	都城
夏			前2070-前1600年	阳城、斟鄩
商			前1600-前1046年	亳、殷
周	西周		前1046-前771年	镐
	东周	春秋	公元前770-前476年	洛邑
		战国	公元前475-前221年 （东周于公元前256年灭亡）	
秦			公元前221年-前206年	咸阳
汉	西汉		公元前206年-公元25年 包括新朝（公元9-23年）和更始帝（公元23-25年）	长安
	东汉		公元25-220年	洛阳
三国	魏		公元220-265年	邺、洛阳
	蜀		公元221-263年	成都
	吴		公元222-280年	建业
晋	西晋		公元265-317年	洛阳
	东晋		公元317-420年	建康
南北朝	南朝	宋	公元420-479年	建康
		齐	公元479-502年	建康
		梁	公元502-557年	建康
		陈	公元557-589年	建康
	北朝	北魏	公元386-534年	平城、洛阳
		东魏	公元534-550年	邺
		西魏	公元535-556年	长安
		北齐	公元550-577年	邺
		北周	公元557-581年	长安
隋			公元581-618年	长安、洛阳
唐			公元618-907年 包括周（武则天称帝）公元684-705年	长安
五代	后梁		公元907-923年	汴
	后唐		公元923-936年	洛阳
	后晋		公元936-947年	汴
	后汉		公元947-950年	汴
	后周		公元951-960年	汴
十国	蜀		公元907-925年	成都
	后蜀		公元934-965年	成都
	南平（荆南）		公元924-963年	荆州
	楚		公元927-951年	潭州
	吴		公元902-937年	江都
	南唐		公元937-975年	金陵
	吴越		公元907-978年	钱塘
	闽		公元909-945年	长乐
	南汉		公元917-971年	番禺
	北汉		公元951-979年	太原
辽			公元907-1125年	南京（今北京）
宋	北宋		公元960-1127年	东京（今开封）
	南宋		公元1127-1279年	临安
西夏			公元1038-1227年	兴庆
金			公元1115-1234年	中都（今北京）
元			公元1271-1368年	大都（今北京）
明			公元1368-1644年	南京、北京
清			公元1644-1911年	北京
中华民国			公元1912-1949年	南京
中华人民共和国			公元1949年——	北京

后　记

大半年的“自闭”，终于画上了二十多万格子的最后一个句号。

近二十多年中早有多种印史专书珠玉在前，一直使笔者视此为畏途，不敢轻易涉足。青少年时期曾经读过《篆刻入门》之类的书，慢慢觉得不能满足种种好奇。但随着自己所从事的研究工作的持续，才感到这一小小的领域里处处奇山异水，寻觅真知并非如探囊取物那样轻而易举。

这些，也是七年前秋天在北京约定的这本书稿延宕至今的主要原因。

这本书最初宗旨是作为向海外读者介绍“中国文明与文化”丛书中的一个分册。作为专业工作者，似乎无由推辞。后来情况有了一些变化，但外文出版社仍然决定要将这一选题做下去。几年来外文出版社总编辑李振国先生和编辑廖频先生一直对此多有策勉。今年春天，兰佩瑾、王家胜先生又屈驾寒舍，与我一起商讨具体的构想。他们对作者的真诚理解，对播扬中国传统文化的坚定担当和对这一学术领域的关切，也使我更加重了一份责任感。知其不可为而为之，我不得不在“知”与“行”之间作出调和。

但笔者与出版者相信，喜爱中国文物或者关注中国印章文化的读者，或许可以通过本书对这一艺术门类的前世今生有一个新的、比较全面的认识。艺术研究领域的学者也可能从中了解到目前中国印史与艺术研究的一些基本信息，并与作者分享本书所汇集的珍贵资料。

这些资料中的一部分来源于上海博物馆、北京故宫博物院、中国国家博物馆、湖南省博物馆、台北故宫博物院、长沙市博物馆、湖南安乡县文物管理所、湖南平江县文物管理所、天津博物馆、陕西历史博物馆、西安博物院、陕西咸阳市渭城区文物保护中心、陕西汉阴县文物管理所、广州西汉南越王博物馆、内蒙古自治区博物馆、内蒙古文物考古研究所、南京市博物馆、徐州博物馆、常熟博物馆、苏州博物馆、浙江省博物馆、大同市博物馆、新疆维吾尔族自治区博物馆、西藏罗布林卡、上海文物商店、西泠印社、珍秦斋、文雅堂、日本岩手县博物馆的藏品。本书的学术原意得以充分体现，幸赖多方惠允使用或慨然提供的资料。友人唐际根、萧春源、陈松长、陈志行、李银德、赖非、王保平、鲍复兴、陈浩、王佩智、钱公麟、钱浚、甘学军、赵志明、顾音海、童辰翊、缪永舒、张春龙、董扬、伏海翔、游国庆、汪雯梅、薛皓冰、洪建国、夏法起、刘德武、华慈祥等诸位先生都对本书图片资料的征求或制作给予无

私支持；上海博物馆领导为此书的写作提供了良好的条件；周亚学兄多有学术上的赐助；舒文扬、张钰霖同社对书稿也提出了不少中肯的意见；许多具体繁复的工作又蒙方俊、孔品屏同学先后热心参与；孙行之学友及王樾先生又分别助我英文资料的翻译、校核。大家的鼎力扶持，才使我的计划得以如期完成。

对于大家的厚爱，我在此深深地表示谢意。所有图版的来源和我参阅的工具性文献，甚至为我提供过一点启发的著作，都已在书中一一明示。

写到这里，不由又想到我们这个学科的一些现状。学术为天下公器。学术的创获则来自个人劳作。利用是有规范的。我预料，多年来活跃在周围的“盗蛋龙”们会如何不体面地“点击”这些文字和资料，公然变成自己的东西，或者衍变出一些《点击》、《略论》之类的家什来，却出入无迹，或者耍点小花招，若明若暗。窃者昧于来路。根据我的记录，这些“偷别人孩子”的人物中，既有无知的，也有奋勇奔向“学者”目标的，更有已经顶着“教授”帽子的。第一类无论；奋勇一类，我在公布某抄公事迹的《想起了哈佛校规》一文（刊《书法导报》2006年12月6日）中已有忠言奉告：真要弄个“学者”的名号，靠“抄越”走不远；至于第三类，时下“抄袭门”丑闻已经不少，敬请关注，善自珍重，别让我再想起哈佛校规，则下不来台也。我知道这是一个本不该在结束这本书时提起的话题。因为这个话题与本书气氛并不协调，但学科固有格调与学风格调不相协调恰恰就是当前现状之一。留下这段文字，对将来回溯这一圈子的学术史恐怕不无资料价值。

当年热情鼓励、支持我承担起这一任务的汪庆正先生，以及给我许多教益、在重病中仍真切关心此书进展的李朝远学兄，已经天人永隔，无法再将此书呈献给他们。每念及此，不胜痛切，在我心里这个句号永难画上。

孙慰祖

2009年8月18日晨于可斋